



Tesis Doctoral

El nacionalcatolicismo en el cine. El reflejo fílmico de la construcción identitaria femenina en la dictadura franquista.

Autor: José Luis Torres Martín.

Directora de Tesis: Ana Jorge Alonso.

Programa de Doctorado “Investigación en Comunicación”

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Universidad de Málaga


2015





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: José Luis Torres Martín

 <http://orcid.org/0000-0001-6556-1560>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

F. de Ciencias de la Comunicación
**Dpto. de Comunicación Audiovisual
y Publicidad**

Dra. Ana Jorge Alonso, adscrita al departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

Realizada por Don José Luis Torres Martín, en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

Estimando que cumple los requisitos formales y científicos exigidos para obtener el grado de Doctor.

Y para que conste, firmo el presente informe y prestamos nuestra conformidad a la presentación de la tesis.

En Málaga a 11 de noviembre de 2015

FDO: Ana Jorge Alonso
Dpto Comunicación Audiovisual y Publicidad
Universidad de Málaga

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Agradecimientos

A mi directora de tesis, Ana Jorge Alonso, por ser un estímulo constante para llevar a buen puerto esta investigación, a pesar de los muchos altibajos y cambios de rumbo que se han producido durante todos estos años.

A mis padres y a Mónica por su amor y apoyo incondicionales.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. OBJETO DE ESTUDIO: ELECCIÓN DEL TEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN. OBJETIVOS. METODOLOGÍA EMPLEADA Y SU JUSTIFICACIÓN.

Página 8

1.1 Objeto de Estudio: Elección del Tema y Estado de la Cuestión.

Objetivos.

Página 8

1.2 Metodología empleada y su Justificación.

Página 14

1.2.1 *Fuentes Bibliográficas.*

Página 15

1.2.2 *Análisis de Contenido.*

Página 19

1.2.3 *Análisis Crítico del Discurso.*

Página 42

2. MARCO TEÓRICO. ESTUDIOS DE MUJERES. ESTUDIOS DE LA IMAGEN SOCIAL DE LAS MUJERES. BREVE HISTORIA DEL MOVIMIENTO FEMINISTA.

Página 60

2.1 Estudios de Mujeres.

Página 60

2.1.1 Un caso especial: los Estudios de Mujeres en España.

Página 62

2.2 Estudios de la Imagen Social de las Mujeres.

Página 69

2.2.1 Concepto de Identidad.

Página 69

2.2.2 Construcción Social del Género.

Página 75

2.2.3 Concepto de Estereotipo.

Página 79

2.2.4 *Principales Tendencias en los Estudios de Mujeres.*

Página 88

2.3 Historia del Feminismo.

Página 97

3. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL.

Página 110

3.1 Situación Social de las Mujeres durante el Franquismo.

Página 110

3.2 El cine como recurso para el conocimiento histórico.

Página 120

3.3 El Cine durante la Dictadura.

Página 130

3.4 El Neorrealismo Italiano y sus Influencias. La Corriente

Española.

Página 160

3.4.1 *La influencia del cine documental e informativo*

español sobre el Neorrealismo italiano.

Página 170

3.4.2. *La influencia del Neorrealismo italiano en el cine
español de los 50.*

Página 191

3.4 Biografía y Filmografía de los Autores.

Página 196

3.4.1 *José Antonio Nieves Conde*

Página 196

3.4.2 *Juan Antonio Bardem*

Página 204

3.4.3 *Luis García Berlanga*

Página 223

4. ANÁLISIS DE CONTENIDO.

Página 234

4.1 Ficha de Análisis de Contenido.

Página 235

5. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO.

Página 256

5.1 Mundo del Trabajo.

Página 258

5.2 Moral Sexual.

Página 262

5.3 El Rol Masculino de Padre/Esposo versus la Mujer

Esposa/Madre/Ama de Casa/Cuidadora.

Página 273

6. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Página 277

7. BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA.

Página 282

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS (WEBGRAFÍA).

Página 304

**ANEXO: FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS DE LOS
LARGOMETRAJES ANALIZADOS.**

SUPERPRODUCCION



DISTRIBUCION
CHAMARTIN

Director:
**J.A. NIEVES
CONDE**



JANO



SURCOS

LUIS MARUJA FRANCISCO MARISA FELIX JOSE RICARDO

PEÑA·ASQUERINO·ARENZANA·DELEZA·DAFAUCE·PRADA·LUCIA

PRINTED IN SPAIN

INDUSTRIAS GRAFICAS · MARTIN · MADRID

1. INTRODUCCIÓN. OBJETO DE ESTUDIO: ELECCIÓN DEL TEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN. OBJETIVOS. METODOLOGÍA EMPLEADA Y SU JUSTIFICACIÓN.

1.1 Objeto de Estudio: Elección del Tema y Estado de la Cuestión. Objetivos.

La situación de las mujeres, al menos en nuestro entorno más cercano, ha cambiado sustancialmente en el último medio siglo. Concretamente, el caso español es buena muestra de lo que decimos: el colectivo femenino se ha ido incorporando progresivamente al ámbito público en todas sus vertientes, tanto en el terreno profesional con su entrada en el mercado laboral, como en el plano de participación en las instituciones públicas, partidos políticos, sindicatos, etc. Y todo ello partiendo de una situación previa en la que las mujeres españolas, además de no participar de la vida social pública, también eran relegadas en el ambiente doméstico, obligadas a ser abnegadas esposas y madres. Esta realidad venía marcada desde las altas instancias del régimen de Franco con los principios ideológicos del nacionalcatolicismo, los cuales reducían el papel de las mujeres a su esencia biológica, es decir, a la finalidad reproductiva.

El objetivo primordial de esta investigación que ahora iniciamos es el de identificar los valores emanados del nacionalcatolicismo que intentan configurar la identidad femenina. Para ello, vamos a analizar y a efectuar una aproximación crítica al reflejo fílmico de la construcción *identitaria* de las mujeres propia de la dictadura franquista. Como exponentes de esa refracción en el cine español de la época hemos escogido tres

ejemplos que nos parecen paradigmáticos tanto por su calidad técnica y artística, reconocida por numerosos premios nacionales e internacionales, como por la representación de la realidad de aquella sociedad española y el papel que jugaban en ella las mujeres: *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, *Calle Mayor*, de Juan Antonio Bardem y *Plácido*, de Luis García Berlanga. Para ello utilizaremos dos herramientas metodológicas diferentes: una cualitativa, el análisis crítico del discurso, y otra cuantitativa, el análisis de contenido.

Como objetivos secundarios y subyacentes al principal, nos hemos marcado sistematizar las características que configuran los estereotipos de género propios de dicho periodo (*solterona*, madre soltera, ama de casa, esposa y madre sacrificada al cuidado de la familia) y que aún permanecen vivos en nuestro tiempo, a pesar de los cambios enumerados anteriormente, y que determinan las características que tradicionalmente se les han atribuido a las mujeres: sumisión a los designios masculinos de padres y maridos, su postergación al cuidado familiar (hijos, ancianos, enfermos, etc.) y al ámbito doméstico, etc.

Otro de nuestros objetivos, esta vez en el campo de la metodología, es el de establecer una plantilla de análisis para este tipo de documentos fílmicos, ya que reconocemos que nuestro estudio es atípico dentro de una de las herramientas metodológicas que vamos a utilizar en el presente trabajo, el análisis crítico del discurso, que describiremos posteriormente y que, dicho sea de paso, se encuentra en constante evolución.

También queremos evidenciar la capacidad crítica de estas cintas, incluso dentro del marco represivo de la dictadura. Y es que estos textos fílmicos se vieron obligados a eludir la estricta censura impuesta por el régimen utilizando recursos estéticos propios del lenguaje audiovisual. A su vez, pretendemos señalar los rasgos característicos que estas cintas comparten con el movimiento que se dio en llamar *cine neorrealista*, corriente cinematográfica internacional cuyo epicentro se localizó en Italia, pero cuya influencia se dejó notar en algunos de nuestros mejores autores, a pesar del aislamiento cultural al que nuestro país fue sometido, principalmente en las primeras décadas régimen.

A pesar de ello, buscamos constatar que las historias narradas son, en esencia, eminentemente masculinas, aun adoptando la perspectiva crítica que mencionábamos con anterioridad. Para demostrar esta premisa, es decir, el papel subalterno y secundario de las mujeres en las películas que forman parte de nuestro análisis, usaremos las herramientas metodológicas que describiremos a continuación. Así intentaremos probar que el cine hecho en España entre las décadas de los años 50 y 60 no era más que el fiel reflejo de la situación de las mujeres durante el franquismo. Y este rol jugado por las mujeres no sólo se podrá comprobar en la gran pantalla, sino también acudiendo al reducidísimo número de mujeres que participaron en puestos de responsabilidad en la industria cinematográfica de nuestro país (y, concretamente, en los largometrajes que hemos escogido de muestra para esta investigación).

Durante los últimos años, numerosos estudios han abordado la relación existente entre el cine y las mujeres desde los más diversos puntos de vista. El 22 de septiembre de

2014 las propias Naciones Unidas daban a conocer un análisis que venía a demostrar que, aún en la actualidad, la industria cinematográfica continúa perpetuando la discriminación contra las mujeres¹. En el mismo se aportaban datos tan contundentes como:

-Únicamente el 30,9 por ciento de los personajes con líneas de diálogo son mujeres.

-Hay varios países que están por encima de la norma mundial: Reino Unido (37,9 por ciento), Brasil (37,1 por ciento) y Corea del Sur (35,9 por ciento). Sin embargo, estos porcentajes son muy inferiores a las cifras de población del 50 por ciento. Hay dos ejemplos por debajo de la media: en las películas coproducidas por el Reino Unido y Estados Unidos (23,6 por ciento) y las películas indias (24,9 por ciento) los personajes femeninos representan menos de una cuarta parte de todos los papeles con líneas de diálogo.

-Faltan mujeres en las películas de acción y aventuras. Únicamente el 23 por ciento de los personajes con líneas de diálogo en este género son femeninos.

-De un total de 1.452 cineastas de los que se conoce el género, el 20,5 por ciento son mujeres y el 79,5 por ciento son hombres. Las mujeres constituyeron el 7 por ciento de los directores, el 19,7 por ciento de los guionistas, y el 22,7 por ciento de los productores de la muestra estudiada.

¹El Instituto Geena Davis sobre Género en los Medios, ONU Mujeres y la Fundación Rockefeller presentaron el primer estudio internacional sobre imágenes de género en películas del mundo entero. La investigación fue llevada a cabo por la Dra. Stacy L. Smith, Marc Choueiti y la Dra. Katherine Pieper de la *Iniciativa de Medios, Diversidad y Cambio Social* de la Escuela de Comunicación y Periodismo Annenberg, Universidad del Sur de California. Para consultar el informe completo, se puede visitar la siguiente web:

<http://seejane.org/wp-content/uploads/full-study-gender-disparity-in-family-films-v2.pdf#sthash.CeZ6RI4o.dpuf> (fecha de consulta: 14/10/2015)

-Las películas con una directora o una guionista tenían un número significativamente más alto de niñas y mujeres en pantalla en comparación con las películas en las que no había directora o guionista.

-La *sexualización* es la norma para los personajes femeninos en todo el mundo: las jóvenes y las mujeres tienen el doble de posibilidades, frente a los jóvenes y los hombres, de aparecer en ropa sexualmente sugestiva, desnudas parcialmente o íntegramente, y delgadas; y tienen cinco veces más posibilidades de que se haga referencia a ellas como personas atractivas. Las películas para públicos más jóvenes son menos propensas a *sexualizar* a las mujeres que las películas para públicos de más edad.

-Las adolescentes (de 13 a 20 años de edad) tienen la misma probabilidad de aparecer sexualizadas que las jóvenes adultas (de 21 a 39 años de edad).

-Los personajes femeninos únicamente constituyen el 22,5 por ciento de la fuerza laboral de las películas a nivel mundial frente a los personajes masculinos, con una cifra del 77,5 por ciento.

-En los puestos de liderazgo predominan los hombres; únicamente el 13,9 por ciento de los ejecutivos y sólo el 9,5 por ciento de los políticos de alto nivel son mujeres.

-Entre las profesiones de prestigio, los personajes masculinos superan a los femeninos en fiscales y jueces (13 frente a 1), profesores (16 frente a 1), profesionales médicos (5 frente a 1), y en ámbitos de ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas (7 frente a 1).

En nuestro país, diversos autores se han querido aproximar recientemente a este vínculo entre cine y mujeres. La presencia femenina en todos los ámbitos de la industria audiovisual española es tratada por la investigadora de la Universidad Complutense de

Madrid Fátima Arranz en su estudio “La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudios sociológico y legislativo”². Esta experta dirige también “Cine y género en España. Una investigación empírica”³, que nos ayuda a comprender el rol de las mujeres y la discriminación por cuestión de género en el cine que se hace dentro de nuestras fronteras. Otra obra se centra más específicamente en la representación femenina tanto en la pequeña como en la gran pantalla, “La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos”⁴, de Pedro Sangro y Juan F. Plaza. En el mismo sentido, pero ciñéndose a la filmografía de Pedro Almodóvar, Ana María Manrubia Pereira aborda esta temática en su tesis doctoral “La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor”⁵. “Mujeres de cine. 360° alrededor de la cámara”⁶ es fruto de la actividad desarrollada durante más de una década por la cátedra de cine de la *Fundación de Estudios de la Comunicación* (FEC) y versa sobre el papel jugado por las mujeres en todos los oficios del séptimo arte. Por último, y poniendo el foco sobre la violencia de género, la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras presentó “Cine y violencia contra las mujeres. Reflexiones y materiales para la intervención social”⁷, coordinado por Trinidad Núñez Domínguez y Yolanda Troyano Rodríguez.

² Lo podemos hallar al completo en el siguiente enlace:

<http://www.cimamujerescineastas.es/archivos/1255974265-ARCHIVO.pdf> (fecha de consulta 9/10/2015)

³ Arranz, Fátima (dir.). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Editorial Cátedra. Madrid. 2010.

⁴ Sangro, Pedro y Plaza, Juan F. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Editorial Laertes. Barcelona. 2010.

⁵ Manrubia Pereira, Ana María. *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor. (Tesis Doctoral)*. Universidad Complutense de Madrid. 2013.

⁶ Caballero Wanguemert, María. *Mujeres De Cine. 360° Alrededor De La Cámara*. Minerva Biblioteca Nueva. Madrid. 2011.

⁷ Núñez Domínguez, Trinidad y Troyano Rodríguez, Yolanda (coord.). *Cine y violencia contra las mujeres. Reflexiones y materiales para la intervención social*. Fundación 1º de Mayo. Madrid. 2011.

Pero este tema no ha sido únicamente objeto de publicaciones, sino que además ha copado asignaturas en los grados de las facultades de Ciencias de la Comunicación⁸, materiales didácticos para la enseñanza obligatoria y secundaria⁹ e, incluso, ciclos cinematográficos¹⁰. Sin embargo, creemos que el presente trabajo es el primero que se ocupa (con el tratamiento científico que hemos apuntado con anterioridad) de la expresión fílmica de los valores y atributos que el nacionalcatolicismo, como sustrato ideológico del franquismo, tenía reservados para las mujeres.

1.2 Metodología empleada y su justificación.

Como hemos mencionado al comienzo, nuestro estudio será eminentemente cualitativo. Sin embargo, y coincidiendo con el punto de vista expuesto por el profesor Miguel Vicente Mariño en su comunicación "Desde el análisis de contenido hacia el análisis del discurso: la necesidad de una apuesta decidida por la triangulación metodológica"¹¹, es necesaria la integración de varias técnicas para mejorar y completar los diseños metodológicos, alejándonos de las investigaciones que únicamente emplean una herramienta que sólo nos permite una aproximación unidimensional al objeto de estudio. Con esto perseguimos otorgar una mayor solidez a los resultados que obtengamos y, consecuentemente, mayor seguridad a la hora de enunciar nuestras

⁸ Por ejemplo, la asignatura "Estudios de género: mujer, cine y escritura" del Doble Grado de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid.

⁹ Aguilar Carrasco, Pilar. *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico*. Consejería de la Presidencia del Gobierno de Asturias. Instituto Asturiano de la Mujer. 2004.

¹⁰ La *Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres* nació en 1998, en el seno del *Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer* (SIEM) de la Universidad de Zaragoza, como un espacio de *visibilización* de la cultura cinematográfica de las mujeres. Su objetivo ha sido, desde el inicio, mostrar discursos situados en los márgenes del cine hegemónico, teniendo en cuenta, así, a todas aquellas personas que están en la frontera del discurso dominante.

¹¹ Vicente Mariño, Miguel. *Desde el análisis de contenido hacia el análisis del discurso: la necesidad de una apuesta decidida por la triangulación metodológica*. Grupo de Trabajo: Teoría y Metodología de Investigación en Comunicación. IX Congreso IBERCOM. Sevilla-Cádiz, 2006.

conclusiones. Además, y siguiendo el razonamiento del autor, esta premisa favorece la aproximación entre diferentes disciplinas; en nuestro caso, combinaremos la información estadística que nos proporcione el análisis de contenido (la otra técnica metodológica que emplearemos) con los patrones cualitativos que nos ofrezca el análisis crítico del discurso. Asimismo, perfeccionaremos el presente estudio recurriendo a fuentes bibliográficas secundarias tales como monografías, obras historiográficas que nos ayuden a contextualizar la España de la época, libros contemporáneos a los filmes que aquí analizamos, etc.

1.2.1 *Fuentes Bibliográficas.*

El proceso de búsqueda de la información científica sobre un tema es importante para establecer el estado de la cuestión. Conocer si existen teorías, hipótesis o técnicas sobre los temas que estamos investigando nos ayuda a precisar mejor el problema, así como a determinar los pasos a seguir en la investigación.

La tarea de revisar la literatura de investigación comprende la identificación, selección, análisis crítico y descripción escrita de la información existente sobre un tema de interés. Conviene realizar la revisión bibliográfica antes de conducir un proyecto de investigación; de este modo, disminuye el riesgo de duplicación involuntaria.

Tal y como reconoce la autora Jacqueline Wigodski¹², realizar las tareas anteriormente descritas resulta provechoso para:

- Identificar estrategias y métodos de investigación.
- Identificar procedimientos de investigación.
- Identificar instrumentos de medición.

La exhaustividad y el cuidado deben ser requisitos indispensables a la hora de comenzar la búsqueda de información para evitar que ésta posea determinado sesgo. Ser selectivo en el momento de escoger las fuentes es parte de la argumentación que debe llevar un trabajo de calidad. Una vez que el investigador ha identificado y localizado las referencias bibliográficas, debe evaluar su importancia y revisarlas de manera crítica.

En primer término nos ocuparemos de las fuentes de información primarias y su definición. Domingo Bounacore afirma sobre ellas que son “*las que contienen información original no abreviada ni traducida: tesis, libros, monografías, artículos de revista, manuscritos. Se les llama también fuentes de información de primera mano*”¹³, incluyendo en las mismas la producción documental electrónica de calidad.

Una fuente primaria no es, por defecto, más fiable ni es preeminente sobre las secundarias; únicamente dan testimonio o evidencia directa sobre el tema de investigación que nos ocupa. Esto quiere decir que se trata de obras contemporáneas al

¹² <http://metodologiaeninvestigacion.blogspot.com.es/2010/07/fuentes-primarias-y-secundarias.html> (fecha de consulta: 12/10/2015).

¹³ Buonacore, Domingo. *Diccionario de Bibliotecología*. (2 ed.). Editorial Marymar. Buenos Aires. 1980.

suceso estudiado o que están escritas por alguien directamente relacionado con el mismo.

Siguiendo la clasificación efectuada por Wigodski, podemos distinguir los siguientes tipos de fuentes bibliográficas primarias:

- Documentos originales
- Diarios
- Novelas
- Minutas
- Entrevistas
- Poesía
- Apuntes de investigación
- Noticias
- Fotografías
- Autobiografías
- Cartas
- Discursos

En cuanto a las fuentes secundarias, podemos decir que son textos basados en fuentes primarias, que las interpretan y analizan, e implican generalización, análisis, síntesis, interpretación o evaluación. Ejemplo de ellas serían los resúmenes, obras de referencia (diccionarios o enciclopedias), anuarios, revisiones de investigaciones, un cuadro estadístico elaborado con múltiples fuentes, etc. La ventaja de las fuentes secundarias se

basa en que facilitan al lector una visión rápida de las investigaciones y opiniones relacionadas con el problema bajo estudio.

Algunos tipos de fuentes secundarias son:

- Índices
- Revistas de resúmenes.
- Crítica literaria y comentarios
- Enciclopedias
- Bibliografías
- Fuentes de información citadas en el texto

Según la autora citada con anterioridad, *“el registro de las fuentes de información en los trabajos académicos permite sustentar la actividad de la investigación y sirve de base para establecer premisas que argumentan los cuestionamientos de la crítica científica o profesional. La ética profesional pide reconocer el esfuerzo de los demás en la producción del conocimiento, por ello es necesario citar las fuentes que han servido de base al trabajo de investigación realizado”*. Las fuentes de información utilizadas deben ser reconocidas, validadas y poseer un respaldo importante de autores y editores conocidos si pretendemos autenticidad, fuste científico y veracidad a nuestro estudio.

Obviamente, las fuentes primarias presentes en nuestra investigación son puramente fílmicas (las tres películas que constituyen nuestra muestra). Las fuentes bibliográficas, en cambio, son casi exclusivamente secundarias (a excepción de algunos documentos

oficiales y artículos referidos a películas españolas del periodo analizado y publicados en revistas españolas del momento, tales como *Triunfo*, *Cinestudio*, *Film Ideal*, etc.; ello se ha debido a la imposibilidad para desplazarnos a los lugares donde se encuentran archivadas las fuentes primarias). A continuación enumeramos las que nos han sido de utilidad:

- Obras sobre metodología en estudios de comunicación.
- Bibliografía sobre Teorías e Historia del Feminismo.
- Estudios sobre la imagen de las mujeres con perspectiva de género.
- Tratados sobre Teoría de la Comunicación.
- Volúmenes sobre el contexto histórico y sociológico del franquismo.
- Ediciones sobre Historia del Cine y, más concretamente, sobre el movimiento neorrealista.
- Publicaciones sobre Historia del Cine Español (tanto bibliografía como revistas españolas especializadas en cinematografía), centrándonos en los periodos de la II República y la dictadura franquista.
- Biografías y fichas técnicas de los cineastas y las obras analizadas en el presente estudio.

1.2.1 *Análisis de Contenido.*

La siguiente técnica metodológica empleada es el análisis de contenido, posiblemente la que cuenta con mayor elaboración y prestigio científico de todas las pertenecientes al terreno de la observación documental. Podemos decir que su origen no es demasiado remoto: comenzó a emplearse como utensilio de la inteligencia militar en la II Guerra Mundial. Los pioneros en cuanto a su elaboración teórica fueron Lasswell, quien en su

obra “Language of politics. Studies in quantitative semantic”¹⁴ empleó el análisis de contenido para estudiar la propaganda bélica en la segunda gran guerra, y Bernard Berelson, que es el autor de otra de las obras clásicas de esta herramienta, “Content analysis in communication researchs” (1952)¹⁵. Según Bardin, desde los años 70 el análisis de contenido se caracteriza por¹⁶:

-El recurso al ordenador.

-El interés por las comunicaciones no verbales y la semiología.

-Su confluencia con el gran desarrollo actual de la lingüística.

Volviendo a Berelson y a su obra antes mencionada, éste define el análisis de contenido como “una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de las comunicaciones, con el fin de interpretarlas.” Por tanto, los rasgos distintivos de esta herramienta metodológica son¹⁷: ser objetiva (esto supone la utilización de procedimientos de análisis que puedan ser reproducidos por otros investigadores, de tal manera que los resultados puedan ser siempre comprobados); sistemática (está sometida a una pauta fija y objetiva determinada que comprende todo el contenido objeto de la muestra); cuantitativa (sus resultados se pueden cifrar numéricamente); sobre el contenido manifiesto (es decir, el objeto del análisis sólo pueden ser los contenidos expresos en la comunicación) y con el fin de interpretarlas (por lo tanto, su pretensión no es quedarse con el contenido

¹⁴ Lasswell, H. D. *Language of politics. Studies in quantitative semantic*. Oxford. University Press. 1965.
*Todas las traducciones de textos escritos en un idioma diferente al español corresponden al autor de esta investigación.

¹⁵ Berelson, B. *Content analysis in communication researchs*. Nueva York. Free Press. 1952.

¹⁶ Bardin, L. *L'analyse de contenu*. París. PUF. 1977.; en Restituto Sierra Bravo. *Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios*. Madrid. Editorial Paraninfo. 1999.

¹⁷ Visauta Vinacua, Bienvenido. *Técnicas de investigación social. I: Recogida de datos*. Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias. 1989. Págs. 364-366.

manifiesto analizado, sino extraer conclusiones sobre el origen, destino y aspectos de los mensajes). Como resumen de todo lo dicho hasta ahora, y como razón que nos sirve para explicar su empleo en esta investigación, podemos decir que “el objeto del análisis de contenido consiste concretamente en observar y reconocer el significado de los elementos que forman los documentos y en clasificarlos adecuadamente para su análisis y explicación posterior.”¹⁸

Si retomamos la obra de Bardin citada más arriba, podemos distinguir las diferentes fases del análisis de contenido y las operaciones que se incluyen en cada una de ellas según un criterio cronológico:

a) El preanálisis o fase de organización propiamente dicha, que corresponde a un periodo de intuición y que tiene tres misiones fundamentales, a saber:

-La elección de los documentos que se van a someter a análisis o muestreo.

-La formulación de las hipótesis y objetivos.

-La elaboración de los indicadores en que se apoyará la interpretación última.

b) El aprovechamiento del material, que consiste en la codificación y enumeración del mismo en base a los criterios previamente establecidos.

c) El tratamiento e interpretación de los resultados.

¹⁸ *Op. cit.* nota nº 15.

En cuanto a los componentes del análisis de contenido, todo proyecto o plan de investigación mediante esta técnica ha de distinguir varios elementos o pasos diferentes en su proceso¹⁹.

1. Determinar el objeto o tema de análisis.

Determinar cuál es el objeto o tema de análisis significa preguntarse por las siguientes cuestiones: qué se quiere investigar, qué bibliografía o conocimientos previos existen, en qué teoría o marco teórico encaja, qué texto o textos se van a utilizar, y cuál es la unidad de análisis que se va a utilizar.

En investigación social preguntarse por el qué es tanto como preguntarse por cuál es el problema a investigar. Bunge define el concepto “problema” como *una dificultad que no puede resolverse automáticamente sino que requiere una investigación conceptual o empírica*²⁰. En el caso de investigación mediante la técnica de análisis de contenido se dan los dos tipos de investigación.

La determinación del problema equivale a seleccionar una dirección, un evento, una situación, un hecho, un comportamiento y delimitar el tiempo, el espacio, las personas y el contexto donde se decide investigar. De ahí debe de salir una pregunta o varias preguntas más o menos precisas que el analista tratará de aclarar. Todas ellas aparecerán

¹⁹ Andréu Abela, Jaime. *Las técnicas de Análisis de Contenido. Una revisión actualizada*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Sevilla. 2002.

²⁰ Bunge, M. *La investigación científica*. Editorial Ariel. Barcelona. 1989.

en la ficha de análisis que insertamos más adelante en el capítulo 4 *Análisis de Contenido*.

Una vez que tenemos claro cuál es el problema a investigar, hemos de encontrar la bibliografía o conocimientos previos sobre el tema y encajarlo en un marco teórico adecuado. Sin el mismo difícilmente podemos abordar y explicar los fenómenos sociales. Las teorías fundamentalmente nos orientarán sobre los hechos sociales que vamos a analizar, nos ayudarán a clasificar y entender el problema, y nos señalarán la forma en la que serán seleccionados los datos. Igualmente, nos ayudarán a explicar la relación de los datos con la realidad de la que se extraen y a pronosticar sus tendencias futuras.

Pero hay que tener en cuenta que esas teorías nunca aparecen desvinculadas de la experiencia y del conocimiento del analista, ni tampoco de su ideología y sus valores. Es por eso que en un marco teórico es lícito hacer manifiestas las posiciones o ideas del investigador, pues influirán en la forma de enfocar la realidad. Pero en este punto se hace especialmente necesario poner especial cuidado en no confundir estas posiciones de partida, con otras que tengan que ver con prejuicios, estereotipos, o conclusiones extraídas de experiencias de investigación poco rigurosas. Para no caer en esta tentación, es inevitable hacer una revisión bibliográfica referida al tema que se va a tratar en la que se expongan definiciones y modelos explicativos e interpretativos.

Una vez que tenemos claro el problema a investigar y el marco teórico en el que se encuadra, procederemos a la elección del material que puede estar dado a priori o bien el objetivo determinará el universo de documentos. En el primer caso, los objetivos de investigación dependen de los documentos disponibles y en el segundo caso, la elección de los documentos depende de los objetivos (como es el caso del presente estudio).

La última pregunta y la más importante que nos queda por resolver es cuál será la unidad de análisis. Tomando en consideración las investigaciones de López Aranguren²¹ y Krippendorff²², se distinguen tres tipos de unidades de análisis: unidades de muestreo, unidades de registro y unidades de contexto.

-Las **unidades de muestreo** son aquellas porciones del universo observado que serán analizadas. En el análisis de contenido, el muestreo que se aplica no se distingue sustancialmente del que se utiliza en otras técnicas de investigación. Así, para la selección de la muestra se pueden usar muestreos probabilísticos, de opinión, estratégicos y teóricos o combinaciones de varios de ellos.

-Las **unidades de registro** puede considerarse como la parte de la unidad de muestreo que es posible analizar de forma aislada. Hostil las define *como el segmento específico de contenido que se caracteriza al situarlo en una categoría dada*²³. Para otros autores las unidades de registro en un texto pueden ser palabras, temas (frases, conjunto de palabras), caracteres (personas o personajes), párrafos, conceptos (ideas o conjunto de ideas), símbolos semánticos (metáforas, figuras literarias), etc.

²¹ López Aranguren, Eduardo. *El análisis de contenido*, en García Ferrando, Manuel, Ibáñez, Jesús y Alvira, Francisco (comp). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Universidad Complutense de Madrid. 1986.

²² Krippendorff, Klaus. *Metodología de análisis de contenido*. Teoría y práctica. Barcelona. Editorial Paidós Comunicación. 1990. Pág. 71.

²³ Hostil, O.R. *Content analysis for the social sciences and humanities*. Editorial Addison.Wesley. 1969.

-La **unidad de contexto** es la porción de la unidad de muestreo que tiene que ser examinada para poder caracterizar una unidad de registro. La unidad de contexto suele ser una porción de la comunicación más extensa que la unidad de registro, pero no siempre es así, a veces, la unidad de contexto y la de registro pueden coincidir. Lo que no ocurre nunca es que la unidad de contexto sea una porción de material más corta que la unidad de registro.

En nuestro caso, queremos investigar los roles que desarrollaban los personajes femeninos en las películas objeto de nuestro análisis para saber si realmente suponían un reflejo fidedigno de la vida de las mujeres en la España de las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado. Para ello partíamos de los conocimientos previos adquiridos en nuestro Trabajo de Investigación (conducente a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados) titulado “Estereotipos femeninos en el cine de reconstrucción histórica: la época franquista y el reflejo fílmico de su represión”, en el que establecíamos una comparación entre el tratamiento de las mujeres en la cinematografía española de posguerra y el que se les daba en las cintas contemporáneas. Ello se une a nuestro interés por los estudios de mujeres relacionados con la comunicación, expresado en otras investigaciones y comunicaciones presentadas a diversos congresos, y por la historia de la II República y la dictadura, y más concretamente por conocer cómo era la vida de las mujeres (tanto en el ámbito público como en el privado) en aquel periodo de nuestro país.

Con respecto a las unidades de muestreo, y tal como hemos esbozado en la introducción, hemos escogido estas tres películas (Calle Mayor, Surcos y Plácido) como

la muestra a estudiar por varias razones. La primera de ellas es porque se trata de obras reconocidas por la crítica (incluso con premios en festivales de cine internacionales) de tres de los autores más sobresalientes de la historia de nuestro cine. En segundo término, porque abordan la sociedad de su momento desde un punto de vista crítico y alejado de la visión oficial marcada por la jerarquía de la dictadura, plasmada hasta la saciedad en el cine costumbrista, folclorista y de exaltación de pasado imperial español que predominaba en la cinematografía hispana de la época. A pesar de ello, veremos cómo esta discordancia con la oficialidad no supondrá una mayor sensibilidad en cuanto a la perspectiva de género. Para nuestro análisis de contenido, hemos seleccionado como unidades de registro el número de personajes, el tiempo total de los filmes y las secuencias como unidades semánticas para constatar cuantitativamente la presencia femenina en pantalla. Como veremos más adelante y para completar este enfoque, en el análisis crítico del discurso tomaremos en consideración otras unidades (que podrían ser consideradas igualmente “de registro”) como fragmentos de diálogo o actitudes de los propios personajes.

2. Determinar las reglas de codificación.

Tratar el material es codificarlo. La codificación consiste en una transformación mediante reglas precisas de los datos brutos del texto. Esta transformación o descomposición del texto permite su representación en índices numéricos o alfabéticos. En palabras del propio Hostil, la codificación *es el proceso por el que los datos brutos*

*se transforman sistemáticamente en unidades que permiten una descripción precisa de las características de su contenido*²⁴.

Continuando con el estudio de Bardin citado anteriormente²⁵, la enumeración y reglas de recuento son las siguientes: presencia, frecuencia, frecuencia ponderada, intensidad, dirección, orden y contingencia.

-La **presencia o ausencia** de los elementos de un texto pueden ser importante. Por ejemplo, en una entrevista en profundidad o un grupo de discusión que se hable o no se hable de un tema puede ser significativo.

-La **frecuencia** es la medida más utilizada generalmente, válida en unos casos y en otros no. La importancia de una unidad de registro crece con su frecuencia de aparición.

-La **frecuencia ponderada**. Cuando se supone que la aparición de uno o varios elementos tienen más importancia que los demás, se suele recurrir a sistemas de ponderación.

-La **intensidad** también podría determinar un sistema de enumeración. Podemos seguir los criterios establecidos por Osgood²⁶ para medir el grado de intensidad de la codificación, teniendo en cuenta el tiempo del verbo (condicional, futuro, imperativos), adverbios de modo, adjetivos calificativos y atributos, etc.

-**Dirección**. Es necesario establecer un sistema de codificación donde se vea reflejado el sentido bidireccional del texto.

²⁴ *Op. Cit.* n ° 23.

²⁵ *Op. Cit.* n ° 16.

²⁶ Osgood, C.E. *The representation model and relevant research methods*. P. 33-88, I. de Sola Pool (Comp.); *Trends in Content Analysis*. University of Illinois Press. Urbana. 1959.

-Orden. El orden viene establecido según la aparición temporal, importancia, o función de las unidades de registro.

-La contingencia. La contingencia es la presencia simultánea en un momento dado de dos o más unidades de registro en diferentes niveles de códigos o de contextos.

Ciñéndonos a nuestro caso particular, la presencia de las mujeres en los textos audiovisuales analizados, la frecuencia con la que aparecen en determinadas secuencias y desempeñando determinados roles (dándose también el fenómeno de la frecuencia ponderada por poseer en las mismas varios de los rasgos característicos hallados), el orden normalmente subordinado que tienen respecto a las apariciones de los hombres y la contingencia con los atributos de los personajes masculinos en casi toda la extensión de los tres largometrajes marcarán los resultados derivados de nuestra ficha.

3. Determinar el sistema de categorías.

Según Bardin, la categorización *es una operación de clasificación de elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación, tras la agrupación por analogía, a partir de criterios previamente definidos*. El criterio de clasificación puede ser temático. Clasificar elementos en categorías impone buscar lo que cada uno de ellos tiene en común con los otros. Lo que permite este agrupamiento es la parte que tienen en común entre sí, pero es posible que diferentes criterios insistan en otros aspectos por analogía modificando quizás considerablemente la distribución anterior.

La categorización es un proceso de tipo estructuralista que comporta dos etapas: *inventario* (aislar los elementos) y *clasificación* (distribuir los elementos y consiguientemente buscar o imponer a los mensajes una cierta organización). La categorización debe llevarse a cabo respetando una serie de reglas básicas; para ello, tomamos como base el esquema de estas reglas expuesto por Ruiz Olabuénaga²⁷:

- Cada serie de categorías ha de construirse de acuerdo con un criterio único.
- Sin embargo, nada prohíbe la confección de categorías complejas a partir de criterios únicos.
- Cada serie de categorías ha de ser exhaustiva.
- Las categorías de cada serie han de ser mutuamente excluyentes, de forma que un dato sólo pueda ser incluido en una categoría.
- Las categorías tienen que ser significativas.
- Las categorías tienen que ser claras, por lo que no pueden existir ambigüedades.
- Deben de ser replicables.
- Asimismo, las categorías también se diferencian según los niveles de análisis posteriores. Las categorías son *nominales* cuando su única función es clasificar y son *ordinales* cuando se clasifican y además se ordenan siguiendo un orden establecido.
- Por último, las categorías pueden seguir un nivel de medición de intervalos; en dicho caso clasificamos, ordenamos y distribuimos en categorías iguales.

²⁷ Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto. Vitoria-Gasteiz. 2012.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, hemos determinado las siguientes categorías para nuestro análisis, en las que siempre se hará una distinción según sexos:

- a) Número de personajes.
- b) Número de protagonistas.
- c) Tiempo de presencia masculina/femenina en pantalla.
- d) Número de secuencias donde aparecen mujeres.
- e) Número de secuencias y tiempo total en que las mujeres desarrollan tareas en el ámbito público (ejercen una profesión reconocida socialmente).
- f) Número de secuencias y tiempo total en que las mujeres aparecen desempeñando el rol de madre.
- g) Número de secuencias en las que se menciona el estado civil de las mujeres.

4. Comprobar la fiabilidad del sistema de codificación-categorización.

La importancia de la fiabilidad procede de la seguridad de ofrecer que los datos han sido obtenidos con independencia del suceso, instrumento o persona que los mide. Por definición, los datos fiables son aquellos que permanecen constantes en todas las variaciones del proceso analítico. Los datos sobre fiabilidad exigen que dos codificadores como mínimo, en opinión de Krippendorff²⁸, describan de forma independiente un conjunto posiblemente amplio de unidades de registro en los términos de un lenguaje común, por ejemplo, un esquema de clasificación de códigos y categorías.

²⁸ *Op. Cit.* n ° 22.

La fiabilidad se expresa como una función del acuerdo alcanzado entre los codificadores sobre la asignación de las unidades a las diversas categorías. Si dicho acuerdo es total para todas las unidades está garantizada la fiabilidad; por el contrario, si no es mayor que el correspondiente al azar, la fiabilidad es nula.

Consideramos que nuestro estudio es fiable puesto que aquellas claves de la investigación que nos proponemos demostrar en los objetivos planteados al inicio de la misma las podemos comprobar, como si de pautas se tratase, a lo largo de todas y cada una de las categorías establecidas. La constante subordinación de las mujeres a los designios masculinos, la postergación al ámbito doméstico y al cuidado familiar, la reducción de su vida a la función biológico-reproductiva y la escasa o nula presencia en los ambientes profesionales (y mucho menos directivos) son una constante en las siete categorías determinadas.

5. Inferencias.

Inferir es deducir lo que hay en un texto. El analista de contenido busca algunas conclusiones explícitas o implícitas en el propio texto. No obstante, en este punto surge una cuestión a responder: cómo se puede llegar a este tipo de inferencias. Siguiendo nuevamente las palabras de Bardin, existen tres elementos básicos en el proceso inferencial: las variables de inferencia, el material analizado, y la explicación analítica.

La **variable de inferencia** podría ser, en el caso de nuestro estudio, “estereotipos femeninos”, el **material analizado** “películas de la corriente neorrealista española realizadas durante el franquismo” y la **explicación analítica** “actitudes machistas en el cine de la dictadura”. Las inferencias sociológicas que se pueden extraer de un texto son, según el propio Krippendorff:

**Sistemas:* se pueden inferir distintos sistemas como, por ejemplo, un sistema social (estructura de clases), un sistema de parentesco, un sistema político, un medio de comunicación, etc. La forma de hacerlo es extrayendo conocimientos sobre sus componentes, sobre las relaciones internas y sobre las transformaciones. En nuestro caso, el sistema inmanente a nuestro objeto de estudio sería el franquismo y, más concretamente, el nacionalcatolicismo como su sustento ideológico.

**Estándares:* consiste en evaluar la calidad, nivel, neutralidad y objetividad de un autor o de unas obras determinadas, así como inferir su calidad o defectos, proximidad o lejanía respecto a un criterio determinado, comprobando si se alcanza o no dicho criterio. En esta tesis, los estándares tenidos en cuenta serían la calidad tanto de los autores como de las obras seleccionadas y su postura crítica respecto al régimen y la sociedad española del momento.

**Índices:* el establecimiento de dichos estándares puede ir acompañado de la búsqueda de indicadores y síntomas para medir las realidades. Se recurre, para ello, a índices de frecuencia, intensidad, tendencia, etc. A través de ciertos síntomas es posible inferir el autor o destinatario de un texto, las expectativas de los receptores, la importancia que un texto fílmico concede a un determinado tema y con qué otros temas, personas o grupos los relaciona. Los índices de la presente investigación están claramente consignados en cada una de las categorías del análisis de contenido, que básicamente persiguen

averiguar cuál es la frecuencia de aparición de los personajes femeninos, qué papeles desempeñan y cuál es su importancia en el desarrollo de las historias contadas en los filmes respecto a los hombres.

**Comunicaciones:* los intercambios de opinión y de información no tienen un acceso directo, pero se pueden inferir a través de citas, alusiones, supuestos o actitudes que aparecen en el documento analizado. Será éste un aspecto que apuntaremos en el análisis de contenido y que consolidaremos con el análisis crítico del discurso. Observaremos pormenorizadamente los modismos del lenguaje utilizados hacia las mujeres, trato, actitudes, etc. para corroborar el machismo presente en los tres textos audiovisuales.

**Procesos Institucionales:* aparecen a través de boletines oficiales, comunicados de prensa, etc., desde todos estos textos podemos inferir sus posturas. La contextualización histórica de los largometrajes y sus directores será la que ponga a nuestro alcance todos estos documentos que nos harán tener una mejor visión de conjunto de la España del momento y su filmografía.

De cualquier forma, las inferencias que puede extraer un investigador pueden ser tantas como las que podríamos obtener en cualquier otro medio de producción de datos. Mediante lo que los hombres dicen o escriben se expresan sus intenciones, actitudes, sus conocimientos, su interpretación de la situación y cualquier valor que pudiésemos codificar como una variable de un cuestionario.

Con respecto a los tipos de análisis de contenido que se emplean en la actualidad, podemos distinguir tres: el análisis temático, el análisis semántico y el análisis de redes.

- a) El **análisis de contenido temático** únicamente considera la presencia de términos o conceptos, con independencia de las relaciones surgidas entre ellos. Las técnicas más utilizadas son las listas de frecuencias, la identificación y clasificación temática, así como la búsqueda de palabras en contexto. Quizás la más frecuente consiste en buscar (y eventualmente analizar más detenidamente con otra técnica, como es el caso del presente estudio) unidades en las que aparece un determinado tema. Esto supone que se selecciona y define esta temática antes de iniciar el análisis, por cuanto ésta se transforma en una regla de selección de las unidades analizadas²⁹.
- b) **Análisis de contenido semántico.** Describe cierta estructura significativa de relación y considera todas las ocurrencias que concuerden con dicha estructura. El análisis semántico investiga las relaciones entre temas tratados en un texto como objetivo principal. Para ello se han de definir los patrones de relaciones que se tomarán en cuenta, como por ejemplo, “expresiones de posición favorables a tal o cual decisión”. Entre las diferentes tipologías de análisis semánticos resaltamos los análisis de matrices semánticas por su amplia utilización. El *análisis de matriz semántica* exige que, antes de su aplicación, se definan los modelos de relaciones que podrán ser codificados. La matriz

²⁹ Según Andréu Abela, en la actualidad existen ciertos programas de análisis de contenido, como *Anatex* (desarrollado por *Raymond Colle*) que permiten la creación de palabras registradas junto con su contexto (*KWIC:Key-word in context*). Con este sistema se seleccionan determinadas palabras y se obtiene para cada una la transcripción de la parte del texto en la cual aparece, pudiéndose discriminar y reagrupar los significados. Así se establece un puente con las técnicas de análisis. KWIC tiene la ventaja de que pueden buscar cadenas de caracteres de diferente amplitud desde raíces (comunes a varias palabras) hasta palabras compuestas o frases enteras (en nuestra investigación, en los diálogos de los personajes que aparecen en los filmes analizados). Se puede ver con facilidad que estas técnicas se prestan muy bien para una aplicación masiva o extensiva, es decir, a muestras grandes y a procedimientos estadísticos o de análisis de contenido cuantitativo. Como podremos apreciar, las siguientes técnicas requieren mucho más tiempo y también implican problemas de interpretación y valoración, por lo cual introducen aspectos cualitativos.

depende directamente de la estructura del fenómeno estudiado y debe permitir recoger las diversas formas de expresión del mismo, para lo cual es importante comprender la intención del hablante y tener en cuenta el contexto. La unidad de análisis es la *cláusula* (fragmento del texto) que encaja en la matriz definida (y se pasa por alto todo el resto del texto).

- c) **Análisis de contenido de redes.** Se centra en la ubicación relativa de ciertos componentes. Según palabras de Hoey, la ocurrencia de un elemento léxico en un discurso conlleva su propia historia textual que se construye al crear el texto y que explicita el contexto en el cual dicho elemento se inserta³⁰. Esta red léxica ideológicamente significativa que impregna el discurso, se identifica sobre la base de la reiteración y da como resultado un esquema de la organización semántica de este discurso en forma de red³¹.

En nuestro caso, hemos elaborado una ficha de análisis en el que intentamos que estén presentes, e interrelacionados entre sí, estos tres tipos de análisis. Pero en el análisis de contenido, tradicionalmente considerado como una herramienta metodológica cuantitativa, también existe un tipo *cualitativo*. Consiste en un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos y que, al igual que el análisis

³⁰ Hoey, M. *Patterns of Lexis*. Oxford University Press. Oxford. 1991.

³¹ Andréu Abela afirma que se pueden realizar análisis complejos a partir de matrices semánticas, teniendo en cuenta el tipo de relaciones entre los términos, conceptos o temas. Así por ejemplo, existen algunos trabajos que han construido secuencias de relaciones de causa-efecto (donde es posible calcular el “peso” propio de cada causa en relación a todas las otras). Un ejemplo de herramientas para la creación de redes semánticas es SEMNET. Este es un software “de propósito general” en materia de representación de redes semánticas, ya que sirve tanto para el análisis de contenido como para organizar ideas, representar estructuras de conocimiento u orientar el estudio (aplicaciones educativas de tipo hipertextual). Las tipologías sugeridas por SEMNET para la realización de redes semánticas son: relaciones de inclusión (contiene/es contenido), relaciones de características (tiene por característica/es característica), relaciones de rol (es agente/tiene por agente, es objeto/tiene por objeto, informa/es informado por) relaciones temporales (desarrolla/es desarrollado) relaciones activas (absorbe/es absorbido, actúa sobre/es objeto de acción).

de contenido cuantitativo clásico, parte de la lectura como medio de producción de datos.

Las técnicas cualitativas, de amplia tradición en las ciencias sociales, se han ido desarrollando en el terreno del análisis de contenido aplicado fundamentalmente a partir de los años ochenta en investigaciones como las de Ulich, Hausser y Mayring³². La principal idea de estos procedimientos es preservar las ventajas del análisis de contenido cuantitativo desarrollando nuevos procedimientos de análisis interpretativo. El análisis de contenido cualitativo no sólo se ha de circunscribir a la interpretación del contenido manifiesto del material analizado, sino que tiene ocuparse tanto del contexto social como del contenido latente de los textos.

Mientras Krippendorff define el análisis de contenido cuantitativo “*como un método valido y replicable a través de inferencias estadísticas desde el texto a sus fuentes y propiedades*”³³, el análisis de contenido cualitativo es un nuevo marco de aproximación empírica, como un método de análisis controlado del proceso de comunicación entre el texto y el contexto. Sus ventajas respecto al cuantitativo serían:

- *Análisis del material dentro de un modelo de comunicación.* En el mismo se podrá determinar qué parte de la comunicación infiere sobre el comunicador, la propia situación del texto, sus aspectos socioculturales, los efectos del mensaje, etc.

³² Ulich et al. *Psychologie der Krisenbewältigung. Eine Längsschnittuntersuchung mit arbeitslosen Lehrem*. Weinheim: Beltz. 1985.

³³ Krippendorff, Klaus. *Design: a discourse of meaning, a workbook*. University of the Arts. Philadelphia. 1993.

•*Reglas de análisis.* El análisis pormenorizado de la muestra crea reglas y procedimientos que permiten dividir el material en unidades de análisis más interpretables.

•*Categorías centrales de análisis.* La investigación e interpretación continua del texto crea categorías cuidadosamente revisadas mediante procesos de “feedback” que ayudan a construir las ideas fundamentales del investigador.

•*Criterios de fiabilidad y validez.* Los procedimientos de control de calidad permiten comparar mediante triangulación los resultados con otros estudios, lo que mejora la posible subjetividad de los análisis puramente cualitativos. Además permiten un mejor conocimiento entre texto y contexto y, lo que es más importante, la reducción de códigos en la búsqueda de teorías interpretativas³⁴.

Los principales componentes del análisis de contenido cualitativo se fundamentan en diferentes formas de interpretación de los textos. En los últimos años se han desarrollado numerosos procedimientos de análisis de contenido cualitativo alrededor de dos orientaciones fundamentales: el *desarrollo de categorías inductivas* y la *aplicación de categorías deductivas*.

En lo que se refiere al primer aspecto, es fundamental desarrollar categorías de análisis que sean lo más cercanas posibles al material a interpretar. Normalmente se trata de procedimientos reductivos a través de preguntas sobre las categorías que corresponden a los distintos segmentos del texto. La idea fundamental del procedimiento es formular

³⁴ *Op. Cit.* n.º 19.

criterios de definición, derivado en último término del fondo de la investigación a través del material textual analizado. Estas categorías se van revisando continuamente hasta una reducción máxima, llegando a la categoría principal.

Respecto a la aplicación de categorías deductivas, éstas se formulan a partir de la teoría, después se construye paso a paso todo un libro de códigos y categorías que se va aplicando en el texto, hasta determinar en qué circunstancias el texto puede ser codificado con tan sólo una categoría.

Los pasos fundamentales a tener en cuenta en los proyectos de análisis de contenido cualitativo son los mismos que se utilizan en el análisis de contenido cuantitativo, diferenciando las especificidades de la investigación cualitativa. Estos son básicamente cuatro:

•Esquema teórico. Utilizando los términos empleados por Ruiz Olabuénaga³⁵, la estrategia de una investigación cualitativa va orientada a descubrir, captar y comprender una teoría, una explicación, un significado. En contraposición, la de una investigación cuantitativa está dirigida a contrastar, comprobar, demostrar la existencia de una teoría previamente formulada. La investigación cualitativa impone un contexto de descubrimiento y exploración, mientras que la investigación cuantitativa lo impone de comprobación y contraste (como veremos en las conclusiones de este epígrafe, este último caso será el que corresponde al presente estudio).

³⁵ *Op. Cit.* n° 27.

•Tipo de muestra. El muestreo que se utiliza en la investigación cuantitativa es el muestreo probabilístico, en el que se insiste en la adopción de una serie de reglas para determinar el número de unidades, en primer término, y posteriormente la selección al azar de cada una de ellas. El muestreo utilizado en la investigación cualitativa, en cambio, exige al investigador que se coloque en la situación que mejor le permita recoger la información relevante para el concepto o teoría buscada. El muestreo en estas últimas se orienta a la selección de aquellas unidades y dimensiones que le garanticen una mayor cantidad y una mejor calidad de la información. El tipo de muestreo en estos diseños suele ser intencional, es decir, aquel en el que los sujetos de la muestra no son elegidos siguiendo las leyes de azar, sino con un criterio intencionado. Esta intención puede responder a dos razonamientos: el *opinático*, aquel basado en criterios estratégicos personales (conocimientos previos, facilidad de acceso a la muestra, etc.) o el *teórico*, donde el investigador colecciona, codifica y analiza sus datos y decide qué datos seleccionar y dónde situarlos para desarrollar progresivamente una teoría mejor. Por tanto, el muestreo intencional (ya sea opinático o teórico) no obedece a unas reglas fijas acerca del número de unidades a seleccionar. Acepta en principio, que este número deberá ser alterado a lo largo de la investigación, de manera que puedan, por un lado, seleccionarse unidades de muestreo no previstas inicialmente para mejorar la calidad y riqueza de la información, y por el otro, interrumpirse la selección de más unidades cuando se entiende que se ha llegado a un punto de saturación óptimo, es decir, cuando desiste de recoger más unidades al entender que los resultados que arrojan son redundantes.

•Sistema de códigos. El mejor sistema de códigos es el que resulta más útil para la interpretación de los datos. Los códigos, además, pueden hacerse y rehacerse continuamente, pero nunca deben ser tomados como algo definitivo. Existen múltiples

modos de categorizar los datos para poder resumirlos y analizarlos, razón por la cual inicialmente hay que aceptar varios modos de hacerlo. Podemos diferenciar tres tipos o clases de categorías:

- a) **Comunes.** Son, por ejemplo, la edad, el sexo, el nivel educativo, estrato socioeconómico, el lugar de origen
- b) **Especiales.** Son las empleadas en la jerga propia de determinados grupos sociales en sus respectivos campos propios. Cada especialista utiliza las suyas, los sociólogos, los economistas, los expertos en comunicación, etc.
- c) **Teóricas.** Son las que brotan del análisis sistemático de los datos, de forma que responden y, a su vez, ayudan a elaborar marcos teóricos.

Existen tres formas básicas de codificación en el análisis de contenido cualitativo:

- 1) **Inductiva.** Consiste en sumergirse en el análisis de un documento o una situación para identificar los temas o dimensiones que parezcan relevantes.
- 2) **Deductiva.** El investigador recurre a una teoría determinada e intenta aplicar al texto sus elementos centrales: dimensiones, variables, categorías, etc.
- 3) **Mixta.** Simplemente, estriba en no atenerse estrictamente a ninguna de las dos anteriores y aplicarlas simultáneamente según convenga.

•**Control de calidad.** El control de calidad o *validación del análisis* se realiza mediante la comprobación de que se ha localizado el núcleo neurálgico y central del fenómeno que se quiere estudiar³⁶. Además se ha de disponer de un conocimiento teórico

³⁶ Mayring, P. *Qualitative Content Analysis*. Forum Qualitative Sozialforschung I Forum (On.line Journal) 1 (2). 2000. Se puede leer en el siguiente enlace:

<http://qualitative-research.net/fqs/> (fecha de consulta: 13/8/2013)

(bibliográfico o personal) de situaciones o experiencias similares, de explicaciones teóricas y suposiciones tentativas que sirvan de orientación (no para descartar) la búsqueda de más datos. Se debe realizar una selección condicionada de focos temáticos, textos y situaciones por su valor estratégico para recopilar información útil, así como adoptar medidas que aseguren la fiabilidad tanto de la muestra escogida como de la información recogida. Todo ello nos conduce hacia construcciones interpretativas de la realidad analizada sin alejarnos de los objetivos de la investigación científica, que no son otros que obtener conclusiones que puedan, a su vez, ser verificadas por otros investigadores.

Como hemos venido señalando en el transcurso del presente apartado, optamos finalmente por un análisis de contenido meramente cuantitativo, al considerar más ajustada al carácter de nuestra investigación otra herramienta metodológica cualitativa como es el análisis crítico del discurso (que trataremos en profundidad en el siguiente epígrafe). Para justificar la forma del estudio y la muestra que hemos tenido en cuenta para el mismo recurriremos a las palabras de Klaus Krippendorff, el cual cree que “*los proyectos de investigación para el análisis de contenido tienen que ser sensibles al contexto*”. Si consideramos lo anteriormente expuesto y a eso añadimos la intencionalidad que queremos otorgar a nuestro trabajo, hallamos la razón por la cual se ha escogido esta muestra y no otra; seleccionamos tres largometrajes elaborados durante el franquismo como son *Calle Mayor*, *Surcos* y *Plácido* porque no se encuadraban en el tipo de cine predominante en la época y que era bien visto desde la jerarquía de la dictadura (de temas folclóricos o que rememoraban los grandes hechos históricos del pasado imperial español). Los directores de estas películas adoptan una postura de crítica y de compromiso ante la realidad de nuestro país en esos años (en la medida que

se lo permitía la censura) incluso partiendo de presupuestos ideológicos diferentes: mientras Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga eran de una conocida filiación izquierdista (sobre todo el primero de ellos), José Antonio Nieves Conde fue un ferviente creyente del “movimiento nacional”, lo que no le impidió ser crítico con alguna de sus consecuencias desde un prisma falangista (como demuestra en su film *Surcos*).

Por todo ello, hemos descartado el cine que resaltaba las tradiciones, el folclore y las hazañas históricas porque no resistiría la comparación con los largometrajes actuales que han recreado los años inmediatamente posteriores al conflicto civil (en nuestra opinión, los resultados serían “burdos” en cuanto a diametralmente opuestos).

1.2.2. *Análisis Crítico del Discurso.*

El autor Teun A. Van Dijk lo define como *"un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social."*³⁷

³⁷ Teun A. van Dijk. *El análisis crítico del discurso*. Barcelona. Anthropos. 1999. Pp. 23-36.

Podemos situar los antecedentes del análisis crítico del discurso ya en el periodo de entreguerras, concretamente en la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. El análisis crítico del discurso también tiene sus equivalentes en otras ciencias sociales y en la Psicología, aparecidos tras la II guerra mundial, y todos pueden ser considerados como una reacción contra los paradigmas formales vigente en dicha época y que intentaban mantener una postura "aséptica" o "acrítica".

Asimismo, el análisis crítico del discurso intenta ofrecer, en palabras del propio van Dick, *"una manera o perspectiva distintas de teorización, análisis y aplicación a través de dicho entero campo de investigación"*. Es decir, pretende ser una alternativa a las teorías analíticas que predominaban en las ciencias sociales hasta el momento de su surgimiento.

Para todos aquellos que adoptamos este punto de vista, es fundamental ser conscientes de nuestro papel en la sociedad. En nuestra opinión, una ciencia "libre de valores" es imposible, puesto que consideramos que forma parte de la estructura social y, por lo tanto, se halla influida por otros elementos de aquélla y que, en sí misma, es producto de una interacción social que debemos tener en consideración. Como consecuencia, adoptamos una postura crítica y combatiente (nítidamente feminista), alejada de la asepsia de las teorías referidas con anterioridad, conscientes además de la implicación social de nuestra actividad. Se aspira a que las opiniones y el conocimiento que emanen de nuestra labor coadyuven en el marco de los procesos de cambio político y social y que sirvan de contraposición a las relaciones de dominio y desigualdad. De este modo, esta herramienta no quiere permanecer en el plano de las ideas, sino que pretende

empoderar a los desposeídos para ayudar a construir una sociedad más justa e igualitaria.

La postura crítica que adopta este tipo de investigaciones es a menudo menospreciada, calificándola como maniquea, política o directamente "acientífica". Van Dijk rechaza estas acusaciones afirmando que *"toda investigación es política en sentido lato, incluso si no toma partido en asuntos y problemas sociales. (...) Sus prácticas sociales y políticas no deberían contribuir solamente al cambio social en general, sino también a avances teóricos y analíticos dentro de su propio campo."*³⁸ Además, enumera una serie de razones por las que, en su opinión, el análisis crítico del discurso supera a otras aproximaciones "acríticas":

1) Éste no se preocupa únicamente del ámbito teórico, sino principalmente de problemáticas sociales y asuntos políticos (en nuestro caso, la situación social de las mujeres y, concretamente, intentar determinar los rasgos que la caracterizaban durante la dictadura y que, aún hoy, siguen presentes en nuestro país), por lo que muestra inclinación especial hacia sus pilares empíricos y prácticos. A él contrapone las "malas teorías", que fracasan a la hora de llevarlas a la práctica.

2) Destaca su aspecto multidisciplinar, ya que, según el autor, la investigación no puede ser de otra manera si intenta adentrarse en los problemas reales de la sociedad y busca una solución para los mismos. Por tanto, se hace indispensable el estudio de las dimensiones cognitiva, emocional, social, política, cultural e incluso histórica para entender el uso del lenguaje, los discursos y la comunicación entre la gente real. De ahí que hayamos dedicado sendos capítulos a contextualizar teórica e históricamente (con el

³⁸ *Op. cit.* nota nº 37.

repaso a la sociedad, la política y la cultura durante el franquismo que ello supone) el objeto de nuestro estudio.

3) El análisis crítico del discurso profundiza en las estructuras y procesos sociales, políticos, culturales e históricos que emanan de la utilización del lenguaje, en oposición a la simplicidad de los análisis del discurso más teóricos y descriptivos.

4) Se preocupa por comprender las relaciones entre discurso y sociedad y, más particularmente, a las existentes entre la reproducción del poder social y la desigualdad (y la resistencia a ella). Se pregunta cuáles son los mecanismos discursivos empleados por los grupos dominantes para afianzar y legitimar su poder. Por ello resulta central en nuestra investigación desmenuzar el lenguaje audiovisual empleado en los tres largometrajes, lo que nos ayudará a comprobar si los mismos reflejan fidedignamente la España de los 50 y 60.

Resumiendo estas cuatro razones expuestas por van Dijk, el análisis crítico del discurso proporciona análisis pormenorizados de las estructuras y estrategias de texto y habla, y de las relaciones que ellas establecen con el contexto socio-político, en vez de quedarse en la mera reflexión filosófica global ofrecida por otras teorías.

Siguiendo la clasificación de Fairclough y Wodak³⁹, los principios básicos del análisis crítico del discurso son:

1. Trata de problemas sociales.

³⁹ Fairclough, N. L. y Wodak, R. "Critical discourse analysis", en van Dijk, T. A. *Discourse studies. A multidisciplinary introduction. Vol. II, Discourse as social interaction*. Londres. Sage. Pp. 258-284.

-
2. Las relaciones de poder son discursivas.
 3. El discurso constituye la sociedad y la cultura.
 4. El discurso hace un trabajo ideológico.
 5. El discurso es histórico.
 6. El enlace entre el texto y la sociedad es mediato.
 7. El análisis del discurso es interpretativo y explicativo.
 8. El discurso es una forma de acción social.

Como consecuencia de lo citado con anterioridad, el análisis crítico del discurso no posee un marco teórico unitario, debido a los diferentes formatos en los que un discurso puede presentarse (una conversación, artículos de prensa, documentos audiovisuales - como los que nos ocupan en el presente estudio- o el lenguaje utilizado en los materiales didácticos, por ejemplo). Sin embargo, también podemos encontrar en ellos elementos de conjunto, puesto que esos diferentes tipos de análisis poseen el común denominador de interesarse por la reproducción del dominio social en las diversas formas de presentación de los discursos. Así que en ellos se establecerán conceptos o categorías tales como hegemonía, dominio, poder, discriminación, género, clase, intereses, reproducción, instituciones y orden social, entre otras. En nuestro caso, hemos sondeado los rasgos característicos y los atributos de los personajes de cada sexo y, al mismo tiempo, establecido categorías según su ámbito de actuación social reflejada en los filmes. De ahí colegimos una comparación de los géneros en el mundo del trabajo, la moral sexual y, en el espacio doméstico y familiar, diferenciamos las particularidades

del rol de padre y esposo con las propias de las madres/amas de casa/esposas/cuidadoras de hijos y enfermos.

Con el objetivo de vincular el discurso con la globalidad de la sociedad, y específicamente con la desigualdad social, van Dijk construye un marco teórico que enlaza el nivel "micro" (discurso) con el nivel "macro" (relaciones entre las instituciones y los grupos sociales, y las relaciones de poder que se establecen entre ellos)⁴⁰. De esta forma, determina algunos de estos modos de interrelación:

1. *Miembro de un grupo*. Los actores sociales no sólo se involucran en el texto y en el habla como individuos, sino también como miembros pertenecientes a un grupo o institución. Si su actuación se hace en nombre de ese grupo, es éste el que habla a través de uno de sus componentes.

2. *Relaciones entre acción y proceso*. Lo afirmado anteriormente no es únicamente cierto para los actores sociales, sino también para sus propias acciones. Esto quiere decir que las acciones de estos individuos pueden producir procesos o relaciones globales entre grupos de manera directa o indirecta (por ejemplo, la elaboración de la pieza de un informativo por parte de un periodista se constituye inmediatamente en un acto de la propia cadena a la que pertenece dicho periodista).

3. *Contexto y estructura social*. La actuación de los usuarios del lenguaje tiene lugar dentro de un contexto, es decir, "*de una estructura de constreñimientos que ellos*

⁴⁰ Según van Dijk, "esa distinción es un constructo sociológico", tal y como se colige de las investigaciones insertas en las siguientes obras:

Alexander, J. C., Giesen, B., Munch, R. y Smelser, N. J. (Eds). *The micro-macro link*. Berkeley. University of California Press. 1987.

Knorr-Cetina, K. y Cicourel, A. V. (Eds). *Advances in social theory and methodology. Towards an integration of micro and macrosociologies*. Londres. Routledge and Kegan Paul. 1981.

consideran o que hacen relevante en la situación social."⁴¹ Pero ese contexto es parte de un entorno social más amplio (instituciones, periodos cronológicos, lugares, circunstancias y sistemas sociales).

4. *Representaciones sociometales*. Las identidades de los actores sociales en cuanto miembros de un grupo son aprendidas de y modeladas por los demás, por lo que no son solamente construcciones sociales sino también mentales (o modelos).

Por tanto, los nexos de unión entre los niveles micro y macro del análisis se articulan a través de los actores sociales, sus acciones y mentalidades y sus contextos. Así podremos explicar cómo dichos actores y los usuarios del lenguaje pueden ejercer, resistirse o mimetizar el poder de los grupos dominantes y las instituciones. El conocimiento del franquismo como etapa histórica, de los fundamentos ideológicos, sociales, religiosos y políticos que sustentaban el nacionalcatolicismo y del modo en que la cúpula dirigente de la dictadura poseía herramientas para influir directamente en el discurso cinematográfico (la política cultural y, más concretamente, su órgano censor) será esencial para determinar que todos estos factores suponían, de facto, un obstáculo para el desarrollo pleno de la crítica social que los tres autores querían imprimir a las obras que aquí abordamos.

Para establecer las relaciones entre poder y discurso antes tenemos que definir el primero de esos conceptos. El *poder* es la capacidad que tienen unos grupos de controlar las acciones y las mentes de los miembros de otros grupos en su propio beneficio⁴². El

⁴¹ *Op. Cit.* Nota nº 37, pág. 186.

⁴² Señalamos aquí algunas de las muchas obras dedicadas al concepto de poder:

mero acceso a determinadas formas de discurso (la política, la ciencia o los medios de comunicación) es ya un recurso de poder. Por consiguiente, como las mentes son controladas sobre todo a través del habla y los textos, y puesto que las mentes controlan a su vez nuestros actos, llegamos a la conclusión de que el discurso puede ejercer un control mental, al menos indirecto, de esa gente. De ahí que el análisis crítico del discurso se centre en estudiar el control que los grupos dominantes ejercen sobre los discursos más influyentes. El abuso de ese poder llevado a cabo de una manera ilegítima sería lo que llamamos *dominio*. Por todo lo relatado anteriormente, el régimen consideraba esencial el control estricto sobre la creación cinematográfica de nuestro país. Recordemos que el cine era el principal modo de entretenimiento de los españoles en la época, tal y como veremos en el capítulos dedicados a la contextualización histórica (tanto de la España franquista como de su cine), muy por encima de otras formas de expresión o medios de comunicación. Esta condición preeminente del celuloide lo convertía en la mejor vía para ejercer dicho dominio sobre las mentes y las actitudes de la población.

Para el propio van Dijk, el proceso de la reproducción del poder discursivo se puede dividir en dos cuestiones esenciales para la investigación en el análisis crítico del discurso.

- a) Cómo los grupos dominantes controlan el discurso.
- b) Cómo ese discurso controla la mente y la acción de los grupos subordinados, y cuáles son las consecuencias sociales de dicho control.

Lukes, S. (Ed.) *Power*. Oxford. Blackwell. 1986.

Wrong, D. H. *Power: Its forms, bases and uses*. Oxford. Blackwell. 1979.

De la segunda cuestión se derivan otras dos consecuencias:

- a) Cómo se construye dicha desigualdad social a partir del control de la mente y la acción de los sujetos subordinados.
- b) Cómo esos grupos dominados pueden resistirse a ese control o, incluso, como pueden apoderarse del mismo.

Los grupos dominantes se caracterizan por tener el acceso y el control (casi) exclusivo a uno o varios tipos de discursos públicos. Su poder será mayor en tanto gocen de un mayor control sobre los discursos que resulten más influyentes en la sociedad. A continuación estableceremos los distintos niveles de acceso y control a los discursos públicos que estudia el análisis crítico del discurso:

-El control del contexto. Según la definición de Duranti y Goodwin, el contexto es “*la estructura (mentalmente representada) de aquellas propiedades de la situación social que son relevantes para la producción y la comprensión del discurso*”⁴³. En este estrato, el análisis crítico del discurso se centra especialmente en las formas de control del contexto que trabajan en favor de los intereses del grupo dominante.

-El control del texto y del habla. Éste es esencial en el ejercicio del poder. Al relacionar el texto y el contexto, observamos inmediatamente que los miembros de los grupos poderosos deciden sobre los géneros del discurso o actos del habla que se van a tratar en cada ocasión. Para todo discurso o acto de comunicación, es crucial quién controla los temas y los posibles cambios de tema. De la mayoría de estudios críticos realizados sobre estos niveles se puede concluir que existe una estrategia global, llevada a cabo por

⁴³ Duranti, A. y Goodwin, C. (Eds.) *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*. Cambridge. University Press. 1992.

el grupo dominante, que persigue una *autorepresentación* positiva y, asimismo, representar negativamente al resto de grupos sociales dominados. Las representaciones sociales compartidas, y las ideologías que subyacen de las mismas, se caracterizan por dicha polarización (“Nosotros” y “Ellos”) y se reproducen en todos los planos del texto y el habla^{44 45}.

Por otra parte, el control mental es el otro medio esencial para reproducir el dominio y la hegemonía. Empleando el análisis crítico del discurso, extraemos varias conclusiones al respecto:

-Los receptores aceptan las creencias implícitas en los discursos provenientes de las fuentes que consideran fiables y autorizadas⁴⁶.

-Los participantes están obligados, en determinadas situaciones, a ser receptores del discurso (por ejemplo, en el ámbito de la educación o en las relaciones laborales)⁴⁷.

-En la gran mayoría de los casos, no existen otros discursos o medios de comunicación que dispensen a los receptores informaciones de las que emanen otras creencias alternativas⁴⁸.

-Por último, los propios receptores pueden no poseer los conocimientos y creencias suficientes para analizar críticamente los discursos o las informaciones que les llegan a través de los canales convencionales⁴⁹.

⁴⁴ Van Dijk, T. A. *Elite discourse and racism*. Newbury Park. Sage Publications. 1993.

⁴⁵ Van Dijk, T. A. *Idelology. A multidisciplinary study*. Sage Publications. 1998.

⁴⁶ Nesler, M. S., Aguinis, H., Quigley, B. M. y Tedeschi, J. T. *The effect of credibility on perceived power*, en *Journal of Applied Social Psychology*. Wiley-Blackwell. Sheffield. 1993. Pp. 1.407-1425.

⁴⁷ Giroux, H. *Ideology, culture and the process of schooling*. The Falmer Press. Londres. 1981.

⁴⁸ Downing, J. *Racial media: the political experience of alternative communication*. South End Press. Boston. 1984.

De todo ello, se concluye que el control discursivo de la mente es una forma de poder en tanto que a) se realice en favor de los grupos dominantes, y b) los receptores no tengan otras alternativas a esas fuentes de información o creencias para evaluar tales discursos.

Pero para tener clara la noción de control mental es necesario saber exactamente qué significa la *mente*. Según la teoría cognitiva de la mente, y en lo que respecta al rol que juega el discurso en la cognición y las variaciones en el modo propio de pensar, se puede establecer una distinción entre la memoria personal (o subjetiva) y la memoria social (o intersubjetiva). La *memoria personal*⁵⁰ consiste en la totalidad de nuestras creencias personales (incluyendo conocimientos y opiniones). Es el bagaje de nuestra experiencia autobiográfica y en ella están incorporados los acontecimientos comunicativos en los que hemos participado, así como las creencias derivadas de los mismos. Tales representaciones memorísticas subjetivas se denominan *modelos*. Pero no sólo construimos modelos a partir de nuestras experiencias o de nuestra participación en actos comunicativo; igualmente lo hacemos a partir de la propia situación comunicativa⁵¹. A este modelo mental se le define como *contexto*, es decir, “la construcción subjetiva de las propiedades de la situación social que son relevantes para el discurso en marcha”⁵². De esta forma, hemos definido uno de los modos de control discursivo de la mente: influenciar los modelos de contexto y de acontecimiento contruidos por los receptores en determinados acontecimientos comunicativos. Este dominio implica, además, la cimentación de lo que van Dijk llama *modelos*

⁴⁹ Wodak, R. “*And where is the Lebanon? A socio-Physiolinguistic investigation of comprehension and intelligibility of news*”, en Text and Talk, Vol. 7. Mouton de Gruyter. Amsterdam. 1987.

⁵⁰ Tulving, E. Elements of episodic memory. Oxford. University Press. 1983.

⁵¹ El propio van Dijk pone como ejemplo la lectura de un periódico y el conocimiento que el receptor posee tanto de la publicación, del grupo editorial al que pertenece e incluso del periodista o periodistas que confeccionan sus artículos.

⁵² *Op. Cit.* nota nº 37.

preferenciales, esto es, aquellos que concuerdan con los intereses o con la interpretación de los emisores de los discursos. El modelo preferencial de mujer propugnado por el nacionalcatolicismo, y trasladado a la gran pantalla con una intensidad abrumadora (contraponiéndolo a otros tipos de mujeres rechazados por las clases dirigentes de la dictadura), es uno de los motores que ha impulsado la presente investigación.

La *memoria social*, en cambio, está constituida por el conjunto de creencias que tenemos en común con el resto de miembros de nuestra cultura o grupo social. Éstas fueron denominadas por Farr y Moscovici como *representaciones sociales*⁵³, ya que se comparten con otros, se presuponen en los discursos convencionales o directamente son asimiladas desde la etapa escolar. Al igual que ocurriese con la memoria personal, las creencias sociales pueden ser más específicas (acontecimientos históricos de los que se tiene conocimiento a través de la enseñanza reglada o de los medios de comunicación convencionales, por ejemplo) o de orden más general y abstracto (las nociones que tiene el *imaginario colectivo* de ese determinado hecho histórico). Esto se puede hacer extensivo al conocimiento que poseemos acerca de determinados elementos de nuestro grupo social o cultural e incluso a la organización de la sociedad en la que estamos inmersos⁵⁴.

Dentro del apartado correspondiente a la memoria social, es necesario hacer otra distinción entre el *conocimiento social* y las *opiniones sociales*. El primero de ellos está compuesto por el conjunto de creencias que los miembros de un determinado grupo

⁵³ Farr, R. M. y Moscovici, S. (Eds.) *Social representations*. Cambridge. University Press. 1984.

⁵⁴ Wilkes, A. L. *Knowledge in minds. Individual and collective processes in cognition*. Psychology Press. Hove. 1997.

social o de una cultura consideran como verdaderas (teniendo en cuenta que los criterios de veracidad cambian a lo largo de la historia). Por lo tanto, dichas creencias se dan por presupuestas en los diferentes discursos y no requieren ser reafirmadas. Por su parte, las opiniones sociales son *creencias evaluativas*, es decir, están basadas en normas y valores. Consecuentemente, tienen que ser defendidas por los diversos grupos sociales en los discursos, dependiendo de la ideología de cada uno de ellos. Al ser compartidas socialmente, las creencias son, al igual que el conocimiento social, patrimonio de esos miembros de grupos o culturas y, por consiguiente, también influyen en los que llamamos anteriormente *modelos* o creencias personales.

Tras efectuar estas distinciones podemos pasar a definir la segunda forma de control mental discursivo, que consiste en influenciar las creencias socialmente compartidas de un grupo. Este tipo de influencia es mucho más efectiva, dado el carácter generalizado y la cantidad de situaciones cotidianas en las que se pueden emplear dichas creencias. Y es que al influenciar las creencias más profundas de un determinado grupo social, estamos influenciando directamente los pensamientos, conocimientos y acciones de sus miembros. Por todo ello éste es el objeto central de estudio del análisis crítico del discurso, interesado especialmente en cómo el dominio de los grupos poderosos se reproduce en la sociedad y, consiguientemente, en los discursos (entre los que los cinematográficos no suponen una excepción).

Una vez llegados a este punto, discerniremos entre los diversos niveles en los que se ejerce dicho control mental. Como ya hemos aclarado anteriormente, la influencia discursiva puede deberse tanto al contexto como a las estructuras del texto y el habla.

Respecto a la *influencia del contexto*, los hablantes serán más influyentes cuanto más creíbles, poderosos, autorizados y atractivos resulten para los receptores de sus mensajes. Pero esa credibilidad emana del conocimiento socialmente compartido y de las actitudes de dichos receptores acerca de los grupos y roles sociales⁵⁵. Del mismo modo, la situación en sí, los papeles comunicativos y sociales de los interlocutores, las relaciones entre los mismos (poder, subordinación, conflicto o cooperación), el tiempo y el lugar en los que se produce dicha comunicación y las creencias de los contendientes controlan la influencia del discurso. Nuestra herramienta metodológica se centrará en esas propiedades de las situaciones sociales y en los efectos que tienen sobre los modelos de contexto que coadyuvan al control mental ilegítimo o dominio. Ese control de la situación social por parte de los grupos preponderantes conduce a modelos de contexto en los que su discurso aparezca como más plausible, desacreditando o, directamente, eliminando otras fuentes de información y opinión alternativas.

En cuanto a la *influencia de las estructuras del texto y del habla*, los usuarios construyen sus modelos mentales personales a partir de las informaciones que reciben, derivándose de aquéllos la deducción o confirmación de las creencias sociales compartidas e incluidas en el contexto. Veamos a continuación el modo en el que cada una de esas estructuras repercute en el proceso de control:

-Los *temas* (o *macroestructuras semánticas*) influyen la organización de un modelo: las proposiciones de mayor relevancia social precederán a las que sean consideradas como menos importantes. Dicha estructuración del significado del discurso influye en las representaciones sociales más generales. Una opinión preeminente acerca de

⁵⁵ Giles, H. y Coupland, N. *Language: context and consequences*. Milton Keynes. Open University Press. 1991.

determinado grupo social, por ejemplo, puede definir la representación que la gente construya o constata a raíz de la misma.

-Los *esquemas discursivos* (*superestructuras* o *esquemas textuales*) poseen, en principio, menor capacidad de influencia sobre la construcción de modelos, pero sí pueden enfatizar determinada información (resaltar una noticia en titulares, por ejemplo)⁵⁶ y hacerla más memorizable y persuasiva.

-Los *significados locales* del discurso influyen también en los modelos y representaciones semánticas. Las presuposiciones e informaciones no explícitas “se dan por sentadas”, es decir, parecen irrefutables a oídos de los receptores. Además, de este modo se puede ocultar información que podría servir para generar opiniones críticas o creencias alternativas a las “oficiales”.

-El *estilo* y los *recursos retóricos*. Mientras el primero puede variar en función del contexto y servir para subrayar los significados que se pretenden transmitir, los segundos (figuras literarias como las metáforas, los eufemismos, etc.) no ejercen una influencia directa sobre el significado, pero sí destacan o diluyen la importancia de los acontecimientos.

-En los *actos del habla* (definidos por los modelos de contexto), una interpretación del mensaje o la contraria puede ser decisiva en la elaboración del texto^{57 58}.

-Las dimensiones interaccionales del discurso (reparto de turnos en un debate, estructuración mediante transiciones en los textos audiovisuales, etc.) se basan igualmente en el contexto y en los modelos de acontecimientos e influyen en su

⁵⁶ Duin, A. H., Roen, D. H. y Graves, M. F. *Excellence or malpractice: the effects of headlines on readers' recall and biases*, en *National Reading Conference*. St. Petersburg, Florida. 1988.

⁵⁷ Colebrook, C. y Mchoul, A. *Interpreting understanding context*, en *Journal of Pragmatics*. Vol. 25. Pp. 431-440. 1966.

⁵⁸ Graesser, A. C. y Bower, G. H. (Eds.) *Inferences and text comprehension. The psychology of learning and motivation*. Vol. 25. Nueva York. Academic Press. 1990.

actualización. El poder y la autoridad de los interlocutores pueden de igual manera reforzar la credibilidad de los mismos y validar sus modelos como verdaderos.

Como conclusión, podemos decir que el objetivo principal del análisis crítico del discurso es comprender la reproducción del dominio y la desigualdad social nacida del discurso y oponer resistencia a la misma. Este utensilio para la investigación se centra en analizar cómo y por qué los grupos dominantes tienen libre acceso y controlan el discurso público, y a través de él ejercen el control, a todos los niveles, sobre las mentes de la audiencia. El control sobre el discurso ratifica y extiende, por tanto, el poder de dichos grupos dominantes y confiere “normalidad” a su abuso. Como consecuencia, el discurso no sólo confirma, sino que además puede incrementar la desigualdad social y su reproducción. Así aseveramos que sucedió con las mujeres durante la dictadura franquista.

Aunque todo lo afirmado en el párrafo anterior es cierto, no siempre el ejercicio del abuso del poder y del control sobre el discurso oficial es tan claro. Tal y como afirma Robert Alan Dahl, en las sociedades democráticas existen algunos contrapesos a ese poder que parece omnímodo⁵⁹. Es prácticamente imposible que un grupo dominante controle por completo el discurso público y este último es incapaz de controlar totalmente la mente y las acciones de los sujetos pertenecientes a los grupos subordinados. Así pueden aparecer reacciones por parte de los colectivos dominados o incluso sectores dentro de aquellos que ejercen el poder sensibles con las demandas del resto de capas sociales. Al llegar a controlar áreas del discurso público o, al menos, a

⁵⁹ Dahl, R. A. *Polyarchy: participation and opposition*. New Haven. Yale University Press. 1985.

ejercer influencia sobre él, esta respuesta alternativa se convierte de facto en *contrapoder* (del mismo modo que lo hicieron los poderosos, actuando sobre las mentes del público). En las rendijas de ese dominio del discurso público podemos ubicar durante el régimen a nuestros autores, unos adoptando una postura abiertamente opositora (Bardem y Berlanga) y otro efectuando una mordaz crítica desde el seno del falangismo (Nieves Conde).

En nuestro estudio queremos demostrar, utilizando esta herramienta metodológica, cómo el dominio hegemónico que los hombres ejercen sobre las mujeres en las distintas formas del discurso público se plasma en los 3 filmes objeto de nuestro análisis, a pesar de tratarse de textos críticos con el poder establecido. Pero también queremos resaltar que en el contexto en el que se rodaron los mismos (la dictadura franquista) dicho control era mucho mayor que el existente en la actualidad, dejando en evidencia el machismo institucionalizado que caracterizó aquella etapa de la historia contemporánea de nuestro país.

EZ en
OR



UNIVERSITY
DE JAR



2. MARCO TEÓRICO. ESTUDIOS DE MUJERES. ESTUDIOS DE LA IMAGEN SOCIAL DE LAS MUJERES. BREVE HISTORIA DEL MOVIMIENTO FEMINISTA

2.1 Estudios de Mujeres.

Los Estudios de Mujeres surgen casi de forma simultánea (década de los 60) tanto en Europa como en Estados Unidos, aunque en un principio es el ámbito anglosajón el que concentra la mayor actividad en este campo. Además, es innegable la relación existente entre el nacimiento de este tipo de investigaciones y el auge del movimiento feminista, que en el caso norteamericano coincide con el desarrollo de otras luchas sociales, tales como el movimiento por los derechos civiles de la población negra.

Las pioneras profesoras universitarias, desde diferentes disciplinas (aunque predominarán, como veremos, los estudios de literatura e historia), empezaron a construir cursos en los que ocupaba un lugar importante la reflexión sobre la experiencia femenina y las aspiraciones feministas. Igualmente, muchas de ellas participaban en los movimientos sociales mencionados con anterioridad, lo que nos hace tener idea de la necesaria imbricación entre el feminismo académico y el feminismo social.

En Estados Unidos, el reconocimiento de los Estudios de Mujeres se produce de manera vertiginosa tanto en campo académico como en el económico y político. En apenas veinte años se pasa de investigaciones aisladas a la implantación plena en cuanto a organismos oficiales, provocando así la creación de departamentos y titulaciones especializadas en las universidades norteamericanas (es en septiembre de 1970 cuando nace el primer programa de Estudios de Mujeres en la Universidad de San Diego State). Como colofón a este proceso se crea, en 1977, la *National Women's Studies Association*.

Como ya hemos dicho, en Europa, y concretamente en Gran Bretaña, los Estudios de Mujeres surgen al mismo tiempo que en Norteamérica; sin embargo, no sería hasta finales de la década de los 70, cuando serían admitidos en el ámbito académico y se incorporarían a los planes de estudio. Cabe destacar, dada su gran repercusión posterior en este tipo de estudios, dos cursos que tuvieron lugar en Oxford y París, respectivamente⁶⁰. Los resultados que se extrajeron de ambos dieron un giro a la perspectiva historiográfica europea en los años posteriores y que aún hoy es la aceptada en círculos científicos.

Los Estudios de Mujeres serían objeto de interés por parte de la Comunidad Económica Europea (hoy Unión Europea) a partir de 1984, cuando desde su máximo órgano, la Comisión, se encarga un informe sobre el estado de estas investigaciones a nivel continental. Sucesivamente, en los años posteriores se irían publicando otros estudios acerca de la situación de dichos trabajos a nivel nacional con respecto a los diferentes

⁶⁰ De Torres, I. y Muñoz, A. M. *Fuentes para la información de los Estudios de Mujeres*. Granada. Universidad de Granada. 2000. Pág. 19.

estados miembros; el informe más reciente de ámbito europeo se realizó en 1995 y abordaba la situación de los Estudios de Mujeres en las universidades de la Unión Europea.⁶¹

Por tanto, y como conclusión sobre el estado de esta categoría de estudios a nivel europeo, podemos decir que la progresión en el número de trabajos sobre mujeres es casi exponencial. Este hecho se debe al apoyo decidido de las instituciones públicas y del mundo académico en general. De todas formas, este crecimiento no se ha producido, lógicamente, con igual intensidad en todos los países: se observa un mayor desarrollo en los países nórdicos, Francia y Holanda, puesto que estos estudios poseen una mayor tradición y cuentan con un mayor impulso público. Sin embargo, esto no es óbice para que el crecimiento haya sido muy significativo en toda Europa.

2.1.1 *Un caso especial: los Estudios de Mujeres en España.*

¿Por qué decimos que los Estudios de Mujeres en España constituyen un caso especial? La respuesta es bien sencilla: la historia de nuestro país en el último siglo explica esta afirmación. Las cuatro décadas de dictadura franquista impidieron que las mujeres pudieran expresar sus ideas y preocupaciones (dados los severos recortes en las libertades y derechos individuales y políticos que trajo consigo, más acentuados si cabe en el caso de las mujeres) al igual que tampoco pudieron ocupar puestos relevantes tanto

⁶¹ La información acerca de los Estudios de Mujeres que se realizan en las universidades europeas se puede consultar en la siguiente dirección electrónica:

<http://women-www.uia.ac.be/women/sigma/index.html> (fecha de consulta: 20/3/2015)

social como académicamente. Por si fuera poco, la moral predominante impuesta desde el régimen hizo que la realidad de las mujeres fuera relegada al olvido.

Por este motivo, no fue hasta la muerte del dictador cuando se empezaron a impulsar los Estudios de Mujeres desde diversos colectivos, principalmente pertenecientes a la órbita del movimiento feminista, al que estos estudios están, lógicamente, estrechamente vinculados. En cambio, haremos mención de un primer intento de asociacionismo de mujeres en los años más oscuros del franquismo: es el caso de la *Asociación de Mujeres Universitarias* (AEMU), creada en 1953. Esta organización tendería progresivamente a posiciones feministas aunque, dada la situación de la sociedad española antes mencionada, no propondría un discurso académico y científico contrapuesto al oficial. Esta asociación pervivió hasta los últimos años de la dictadura y fue precisamente en esta etapa final cuando más valiosos fueron sus esfuerzos por relacionar la realidad social de las mujeres españolas de la época con la actividad académica que tenía lugar en las universidades.

Las dos primeras organizaciones académicas de mujeres se crearon en el mismo año, 1976: una de ellas fue la *Asociación Universitaria para los Problemas de la Mujer* (AUPEM), y la otra la constituyó la *Asociación de Mujeres Universitarias*, surgida en la Universidad de Valencia. Esta última fue la precursora del *Centre d'Estudis i d'Acció Maríia Cambrils*, de claro matiz feminista. Ambas asociaciones desafiaron a las estructuras académicas heredadas del régimen anterior, las cuales impedían la promoción de las mujeres a puestos de responsabilidad y el reconocimiento de las cuestiones científicas abordadas desde planteamientos feministas.

Tres años después, en 1979, se organizó en Granada el primer encuentro en el que se debatió acerca de la importancia de los Estudios de Mujeres dentro del movimiento feminista. Muchas investigadoras lo consideran como un hecho esencial para la posterior toma de conciencia y lucha por los derechos de las mujeres. Por otra parte, permitió dar a conocer la primera actividad importante en materia de Estudios de Mujeres que se iba a celebrar en el Estado español, las *I Jornadas del Patriarcado*, que tuvieron lugar en la Universidad de Barcelona.⁶² De igual forma, en este mismo año echan a andar las primeras estructuras universitarias de Estudios de Mujeres: en la Universidad Autónoma de Barcelona nace el SED, *Seminari d'Estudis de la Dona*, mientras en la Autónoma de Madrid arranca el *Seminario de Estudios de la Mujer*.

Otra fecha importante para el desarrollo de las investigaciones en torno a las mujeres en el ámbito universitario será la de 1983, en la cual se crea el *Instituto de la Mujer*, que a partir de ese momento se convertirá en un instrumento que, desde el mundo político y administrativo, se dedicará a combatir las desigualdades sociales de las que son víctimas las mujeres. Por otra parte, será un organismo que fomentará las investigaciones feministas que se desarrollen en las distintas universidades españolas. En otro orden de cosas, se promulgará la *Ley de Reforma Universitaria* (LRU), que avanzará en la democratización de las estructuras del mundo universitario, aspecto éste que favorecerá a su vez la creación de nuevos organismos que trabajen en la línea de los Estudios de Mujeres en los años siguientes hasta inicios de los 90.

⁶² *Op. cit.* nota nº 60.

A pesar de estos inicios difíciles, las mujeres se fueron abriendo paso en el ámbito universitario español, creando los primeros núcleos de lo que hoy en día son los *Institutos Universitarios de Estudios Feministas* (actualmente existen tres: en la Universidad Complutense de Madrid, en la Universidad de Valencia y en la de Granada), o generando seminarios permanentes de estudios de mujeres o de género extendidos por gran parte de las universidades del territorio nacional. Como pioneras cabe citar, entre otros, los nombres de investigadoras como *Celia Amorós*, *Amelia Valcárcel*, *Mary Nash*, *Victoria Sau* o *Marina Subirats*, las cuales han prestigiado con su capacidad intelectual los Estudios de Mujeres a nivel académico.⁶³

En los últimos años, el soporte institucional ha sido un importante refuerzo para los trabajos realizados en las universidades. Además del ya citado Instituto de la Mujer, otras administraciones autonómicas y municipales han contribuido en el fomento de los Estudios de Mujeres. La importancia de estas investigaciones ha sido recogida en los sucesivos *Planes para la Igualdad de Oportunidades*. El reconocimiento de la importancia académica de estos estudios también ha llegado en los últimos tiempos, al incluir un Programa Sectorial con el título de “*Estudios de las Mujeres y Género*” el *III Plan Nacional de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico* (1996-99). Por último, en el *Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica* que cubre el período 2000-2003 se ha incluido la *Acción Estratégica sobre Fomento de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres* dentro del área socioeconómica, con el propósito expreso de la *Comisión Permanente de la Comisión*

⁶³ Rodríguez Magda, Rosa María. *El modelo Frankenstein: de la diferencia a la cultura post*. Madrid. Editorial Tecnos. 1997. Capítulo 5.

Interministerial de Ciencia y Tecnología de continuar con el anterior “Programa Sectorial de Estudios de las Mujeres y del Género”.

En Andalucía, los grandes núcleos donde se crearon las primeras estructuras para la investigación y difusión de los temas de mujeres fueron las universidades de Granada y Málaga, en las cuales se mantiene en la actualidad, al igual que en Cádiz, una oferta de programa de doctorado. En ambas universidades los *Seminarios de Estudios de la Mujer* se fundaron el mismo año, 1984. Sin embargo, en Málaga se produciría una escisión en el grupo inicial dándose lugar, un par de años después, a la creación de la *Asociación de Estudios de la Mujer*; posteriormente, en 1988, aparecería en la misma universidad un nuevo *Seminario de Estudios Interdisciplinares de la Mujer*. Las editoriales de ambas universidades andaluzas poseen sendas colecciones dedicadas a Estudios de Mujeres: en la de Granada se trata de la colección *Feminae* (además edita la revista *Arenal*), mientras que en el caso malagueño hablamos de la colección *Atenea* (en esta universidad se ha fundado el premio de investigación “*Victoria Kent*”)⁶⁴.

Cabe destacar, por último dos proyectos interesantísimos que han visto la luz recientemente: “Las Sinsombrero” y “Las Maestras de la República”. Con ellos se ha querido reivindicar el papel de unas mujeres, a menudo pioneras en sus respectivos campos, que fueron la avanzadilla del despertar social y cultural que experimentó el universo femenino durante los años de la II República y que fueron sepultadas por la historia con el advenimiento del golpe militar y el paso de los años.

⁶⁴ Birriel Salcedo, Margarita. *Los estudios de la mujer en Andalucía*; en Blanca Krauel Heredia (Ed.). *La investigación sobre la mujer. Logros y proyectos*. Málaga. Universidad de Málaga. 1992. Págs. 7-26.

Las Sinsombrero sorprende por la novedad formal que supone la experiencia en sí. Tal y como se define en su web, se trata de “una producción única en España, un proyecto crossmedia, que utiliza diferentes formatos y plataformas (televisión, internet y publicación), con el objetivo de recuperar, divulgar y perpetuar el legado de las mujeres olvidadas de la primera mitad del siglo XX en España. Desde las figuras femeninas de la Generación del 27 hasta todas aquellas mujeres que con su obra, sus acciones y su valentía fueron y son fundamentales para entender la cultura y la historia de un país que nunca las reivindicó”⁶⁵. En él se incluye un documental realizado para televisión, un documental interactivo o *webdoc* en el que “a través de distintas capas el usuario irá profundizando en el conocimiento sobre la vida de las artistas pertenecientes a la Generación del 27 y de la época que les tocó vivir. Esta experiencia interactiva se construirá a través de propuestas de contenido y acciones virales, que podrán ser compartidas en las redes sociales”, una campaña de *social media* (“*storytelling. Una campaña en facebook que descubre, narra y difunde la vida de las mujeres olvidadas de principios del s XX. A través de las redes sociales difundimos también las novedades del proyecto*”), un proyecto que ofrece materiales a la comunidad educativa para difundir las vidas de las artistas de dicha generación, un libro, una exposición y un *wikiproyecto* creado para albergar toda la información respecto a esta temática.⁶⁶ Este experimento ha sido producido por *Intropía Media* y

⁶⁵ Todas las plataformas y formatos que comprende esta novedosísima experiencia se pueden consultar en la siguiente web:

<http://www.lassinsombrero.com/> (fecha de consulta: 1/10/2015)

⁶⁶ Este proyecto ha logrado tener una repercusión política inmediata: consiguió que el Congreso de los Diputados, en la sesión n.º 36 de su Comisión de Cultura (con fecha del 14 de octubre de 2015), reconociera, con la unanimidad de todos los grupos parlamentarios, el papel desempeñado por las mujeres pertenecientes a la Generación del 27 a propuesta de la diputada de la Izquierda Plural Ascensión de las Heras Ladera (*Proposición no de Ley sobre la necesidad de reparar el injusto olvido histórico del que son víctimas las mujeres de la "Generación del 27"*. Núm.Exp. 161/003828). El desarrollo de dicha sesión se puede seguir en el siguiente enlace:

Yolaperdono, en coproducción con Televisión Española. Ha contado con el apoyo Acción Cultural Española, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, Ramillas.com, la Junta de Andalucía, la Universidad y el Ayuntamiento de Málaga, la Fundación Audiovisual de Andalucía y Mujeres en Igualdad. Igualmente, en él han colaborado el Centro Cultural Generación del 27 de la Diputación Provincial de Málaga, Wikimedia España, la Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, la Fundación María Zambrano y Antártida Producciones.

Las Maestras de la República, por su parte, fue un documental cinematográfico dirigido y escrito por Pilar Pérez Solano y auspiciado por FETE-UGT, fue galardonado con el premio Goya al mejor documental en 2014. Tal y como se afirma en su sinopsis, “*Las Maestras Republicanas fueron unas mujeres valientes y comprometidas que participaron en la conquista de los derechos de las mujeres y en la modernización de la educación, basada en los principios de la escuela pública y democrática. Este documental, a través de la recreación de una maestra de la época e imágenes de archivo inéditas, nos descubre el maravilloso legado que nos han dejado las maestras republicanas y que ha llegado hasta nuestros días. Articulado en base a testimonios de investigadores y familiares, vamos a conocer el momento histórico que vivieron estas docentes y su participación en la transformación social de nuestro país a través de la educación.*”⁶⁷

http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/GenericPopUpAudiovisual?next_page=/wc/audiovisualdetalledisponible?codSesion=36&codOrgano=330&fechaSesion=14/10/2015&mp4=mp4&idLegislaturaElegida=10 (fecha de consulta: 2/11/2015)

⁶⁷ Toda la información, materiales didácticos, ficha técnica y datos referidos a la producción y repercusión de este documental se encuentra en su página web:

2.2 Estudios de la Imagen Social de las Mujeres.

Para comenzar a desarrollar este epígrafe, intentaremos aclarar una serie de conceptos básicos para la comprensión de los procesos que han llevado a la construcción de la imagen social de las mujeres a la que hacemos referencia.

2.2.1 *Concepto de Identidad.*

Como primera aproximación al término “*identidad*” nos quedaremos con la definición que nos ofrece *Manuel Castells*, que la entiende como “*el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido.*”⁶⁸ Igualmente, señala que en un mismo individuo pueden encontrarse diversas identidades, aunque esto suponga un conflicto tanto para la representación del propio individuo como para su acción social.

El mismo autor considera importante diferenciar los conceptos de “*identidad*” y de “*rol*”. Los roles son aquellas normas generadas por las instituciones preeminentes en la sociedad y su influencia con respecto a la conducta de las personas dependerá de las relaciones que se establezcan entre los individuos y estas instituciones y organizaciones.

<http://www.lasmaestrasdelarepublica.com/carta.php> (fecha de consulta: 15/10/2015)

⁶⁸ Castells, Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. II. El poder de la identidad*. Madrid. Alianza Editorial. 1998. Pág. 28.

Por el contrario, y siguiendo los planteamientos teóricos de *Giddens*, las identidades son fuentes de sentido para las propias personas que las construyen a través de un proceso de individualización.⁶⁹ Sin embargo, esto no impide que determinadas identidades surjan de las instituciones preponderantes e instauradoras de roles sociales, pero en este caso únicamente se convierten en tales si la persona en cuestión lleva a cabo el mencionado proceso de interiorización y construyen su significado mediante dicha interiorización. Precisamente a esta asimilación individual se debe que las identidades supongan unas fuentes de sentido más fuertes que los roles. De esta forma, podemos afirmar que, desde el punto de vista sociológico, todas las identidades son construidas en base a unos determinantes sociales y espacio-temporales; pero son los propios individuos (y asimismo los grupos sociales y la sociedad en su conjunto) los que interiorizan cada uno de estos elementos, dándoles un sentido específico.

En cuanto a la construcción social de la identidad, podemos decir que siempre viene determinada por las relaciones de poder, pero podemos diferenciar tres tipos de formas y orígenes en esa construcción:

- **Identidad legitimadora.** Es originada por las instituciones dominantes, con el fin de extender su poder a todos los niveles sociales. Los procesos de construcción de este tipo de identidades provocan el surgimiento de una *sociedad civil*; esto quiere decir que se forma, según la definición de Castells, “*un conjunto de organizaciones e instituciones, así como una serie de actores sociales estructurados y organizados, que reproducen, si bien a veces de modo conflictivo, la identidad que racionaliza las fuentes de la dominación*”

⁶⁹ Giddens, Anthony. *A contemporary critique of Historical Materialism. Vol. II. The nation-state and violence*. Berkeley. University of California Press. 1985.

estructural.” Estas instituciones y actores sociales son, en la terminología de Gramsci, la Iglesia o el resto de organizaciones religiosas, los partidos políticos, los sindicatos, las cooperativas, las asociaciones cívicas, etc., las cuales se encuentran inmersas en la dinámica del estado y, a su vez, tienen un alto grado de implantación en la sociedad.⁷⁰ De ahí la posibilidad factible de que uno de estos actores sociales se haga con el poder sin la necesidad de que se produzca un cambio brusco o violento, dado el hecho de que se hallan en la propia estructura de dicha sociedad civil.

- **Identidad de resistencia.** Nace gracias a la acción de determinados grupos sociales que toman posiciones contrarias a los principios establecidos en la sociedad por las instituciones y organizaciones predominantes; esto conduce a que estos grupos se encuentren en una situación de marginación o estigmatización respecto a la organización social imperante.⁷¹ Este modelo de construcción de la identidad (posiblemente el más importante en nuestra sociedad) induce a la creación de *comunidades o comunas*, formas de resistencia colectiva frente a la opresión, que surgen debido a un sentimiento de alienación y contra una exclusión injusta por razones políticas, económicas o sociales.
- **Identidad proyecto.** Aparece cuando los actores redefinen su posición en la sociedad construyendo una nueva identidad a partir de los materiales culturales de los que disponen, con el fin de ejecutar una transformación en la estructura social. En este tipo de construcción podemos encuadrar a las feministas, las cuales pretenden socavar los cimientos del patriarcado reivindicando sus derechos como ciudadanas y su propia identidad como mujeres. La identidad

⁷⁰ Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona. Editorial 62. 1978.

⁷¹ Calhoun, Craig (Ed.). *Social theory and the politics of identity*. Oxford. Editorial Blackwell. 1994.

proyecto produce sujetos, según la definición que de este concepto realiza *Alain Touraine*: “denomino sujeto al deseo de ser un individuo, de crear una historia personal, de otorgar sentido a todo el ámbito de las experiencias de la vida individual [...] La transformación de los individuos en sujetos es el resultado de la combinación necesaria de dos afirmaciones: la de los individuos contra las comunidades y la de los individuos contra el mercado.”⁷²

Como conclusión, podemos decir que una identidad de resistencia puede convertirse en una identidad proyecto y también, con el paso del tiempo, puede llegar a ser una identidad legitimadora cuyos principios sean dominantes en las instituciones de una sociedad. Por tanto, ninguna identidad supone una esencia ni tampoco constituye un valor progresista o reaccionario por sí misma, sino que hay que comprenderla dentro de su contexto histórico. En el caso de la sociedad globalizada en la que nos encontramos, las identidades proyecto no se derivan desde las sociedades civiles (como pudieron hacerlo en la modernidad anterior, ya que las sociedades civiles están inmersas en un proceso de desarticulación) sino que nacen de las identidades de resistencia comunal.

Una vez hemos hablado del concepto de identidad y de las diferentes formas de construcción de la misma, pasemos a tratar la relación existente entre género e identidad, específicamente en el caso de las mujeres. Históricamente, lo que ha ocurrido con las mujeres es que han sido sujetos privados de todas las posibles identidades salvo de una: la de ser mujer. Por lo tanto, se han visto privadas de la posibilidad de elegir en realidad qué querían ser. Según *Victoria Camps*, se tienen que dar necesariamente

⁷² Touraine, Alain. *La formation du sujet*. París. Editorial Dubet y Wieviorka. 1995. Págs. 21-46; en *op. cit.* nota nº 36.

cuatro elementos para que el ser humano sea capaz de construir lo que ella llama el “*sujeto moral*” o la “*identidad moral*”, debido a que los seres humanos vamos edificando nuestra identidad a través de la elección entre una serie de opciones que se nos ofrecen a lo largo de nuestra existencia⁷³.

El primero de estos elementos lo constituye el hecho de que el sujeto debe poseer unas *identidades* o atributos; además de algunas que le vienen determinadas desde el nacimiento, como el nombre, la familia o el país (las llamadas *identidades involuntarias* o “*encontradas*”), el individuo también puede tener una profesión, unas creencias religiosas, una filiación política, etc. (*identidades elegidas*); es decir, el sujeto se irá adscribiendo durante su vida a distintas realidades que le dirán a él y a los demás quién es. Como consecuencia de éste llegamos al segundo elemento: las identidades le otorgan al individuo *reconocimiento social*. Los demás reconocen al sujeto por lo que dice y demuestra ser; la conciencia de uno mismo pasa por la mirada del otro. Como expresó *Marx*, la conciencia individual es construida por la sociedad. Por lo tanto, esta última es el resultado del conjunto de “*yoes*” y, a su vez, el yo es fruto del reflejo social. De este modo, el individuo debe tener un sitio en la sociedad para que sea reconocido por los demás y para que él mismo se reconozca.

La tercera condición requerida para llegar a ser uno mismo es la de tener *autonomía*. El individuo autónomo es aquel que en la construcción de su personalidad elige aquello que le gusta y descarta lo que no desea aunque le haya sido dado (las identidades involuntarias o encontradas anteriormente citadas). Dicho esto, podemos concluir que la

⁷³ Camps, Victoria. *El siglo de las mujeres*. Madrid. Editorial Cátedra. 1998.

persona autónoma es aquella que se guía más por su propia voluntad que por aquello que se le sugiere o se le impone desde el exterior. Por último, el cuarto elemento, que se deriva a su vez de la autonomía, es la *responsabilidad*; ésta supone que el individuo responda tanto de sus actos como de sus omisiones. La responsabilidad surge del compromiso (o del *contrato*, utilizando la terminología filosófica clásica) de los sujetos con el resto de la sociedad de responder ante ellos de sus actuaciones, puesto que el ser humano vive en sociedad y no puede situarse al margen de los demás.

Según acabamos de ver, las mujeres se han visto privadas de elegir lo que querían ser y, por lo tanto, han sido seres sin autonomía. Ellas no han podido acceder a las normas y a las facultades de los ciudadanos de pleno derecho y, en cambio, han sido recluidas en el ámbito privado, el cual posee sus propias y estrictas leyes. Por tanto, las reivindicaciones de los grupos feministas se han centrado en, una vez constatado este hecho indiscutible, conseguir la igualdad con respecto a los hombres en base a tener acceso a esas identidades que hasta ahora les han sido vetadas y, consecuentemente, obtener el reconocimiento social derivado de ellas. El hecho de que las mujeres deseen acceder a otras identidades no significa, sin embargo, que esta pretensión sea incondicional. Las dos premisas que se anteponen a este objetivo son, en primer lugar, la no renuncia a la identidad femenina, que no supone la totalidad de la identidad de las mujeres, pero que sí es parte importante de la misma y, como segunda condición, que ellas no sean reconocidas únicamente como parte de la cuota femenina, logro meramente formal y que no constituye una transformación profunda en la situación de desigualdad ancestral en la que se encuentran. No hay que olvidar que el objetivo final de las feministas no se verá realizado completamente hasta que el cambio en la realidad de las mujeres suponga un cambio en la sociedad en su conjunto.

2. 2. 2 Construcción Social del Género.

La acepción más reciente de la palabra *género* parece haber partido de las feministas norteamericanas, las cuales lo consideraban como la forma de referirse a la organización social de las relaciones entre sexos. De este modo, intentaban insistir en la “*cualidad fundamentalmente social*” de las diferencias que se establecen entre hombres y mujeres, rechazando a su vez las connotaciones de determinismo biológico que poseen términos como *sexo* o *diferencia sexual*⁷⁴. Además, con *género* se pretendía que los estudios de mujeres alcanzasen mayor consideración en el ámbito académico (este término parece más neutral y objetivo que “mujeres”, encuadrándose así en el campo semántico de las ciencias sociales y alejándose igualmente del feminismo político) y dar un giro a los paradigmas de la Historia y demás disciplinas científicas, teniendo en cuenta la visión que pueden ofrecer las historiadoras y el papel que han jugado las mujeres en las diferentes épocas de la Humanidad. Este significado de la palabra *género* fue utilizado profusamente por una parte de las estudiosas feministas de la década de los 80 con la finalidad última de que sus investigaciones alcanzaran la legitimidad académica⁷⁵.

Otra vertiente de la expresión *género* es aquella que se emplea con la intencionalidad de hacer ver que los estudios sobre mujeres son también estudios sobre los hombres, es decir, que no se puede comprender a las mujeres sin entender el universo de los hombres (que ha sido el creador y el lugar de nacimiento de la esfera femenina),

⁷⁴ Scott, J. W. *El género: una categoría útil para el análisis histórico.*; en Amelang, J. S. y Nash, Mary. *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia. Edicions Alfons el Magnànim. 1990. Págs. 23-56.

⁷⁵ Gatens, Moira. *A critique of the sex/gender distinction.*; en Allen, J. y Patton, P. (Eds.). *Beyond marxism? Interventions after Marx*. Sidney. 1983. Págs. 143-160.

rechazándose de esta forma la idea preconcebida de los mundos separados por razón de sexo. Asimismo, *género* se utiliza para denominar las relaciones sociales entre hombres y mujeres, eliminando los razonamientos basados en argumentos biológicos que explicarían una supuesta subordinación femenina ante lo masculino. Con este uso se quiere denotar que los roles asignados a cada uno de los sexos tienen un origen estrictamente social y cultural; “*género es una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado*”. Siguiendo en esta misma línea, el recurso al vocablo *género* sirve para que no se confundan los estudios sobre la sexualidad y sus prácticas con aquellos que profundizan en los roles sociales diseñados para hombres y mujeres. Las investigaciones de género abarcan una red amplia de relaciones entre las que se puede encontrar el sexo, pero no significa que este tipo de estudios venga condicionado por la sexualidad en ningún caso.

Los estudios de género meramente descriptivos se han ocupado exclusivamente de temas acerca de las mujeres, los niños y las familias; esto quiere decir que sólo tratan aquellas parcelas que comprenden las relaciones entre los sexos. Sin embargo, han permanecido ajenos a los grandes asuntos de los que se ha ocupado la Historia tradicionalmente, tales como la política, la economía y el poder en general. Esta realidad ha traído como consecuencia que las investigaciones de género hayan sido incapaces de convertirse en una categoría analítica que sirviera para desentrañar los procesos históricos, restringiéndose únicamente a las áreas concernientes al mundo de las mujeres. El interés de algunos autores por transformar el género en una materia capaz de analizar la historia ha surgido muy recientemente, a partir del último cuarto del siglo XX, lo que conlleva su ausencia del importante panorama de teorías sociales formuladas desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

De este hecho se deriva la dificultad que han encontrado las feministas contemporáneas para incluir los estudios de género en los *corpus* de las distintas escuelas teóricas. Podemos diferenciar tres tipos de posiciones respecto al género en la tradición teórica preexistente: en primer lugar, aquellas teorías que construyeron una lógica de oposición entre hombres y mujeres; otros autores reconocían una cuestión específica de la mujer; y, por último, las teorías que exponían la formación de una identidad sexual subjetiva, pero sin que esto quisiera significar la existencia de dicha identidad como modo de tratar los conjuntos de relaciones sociales o sexuales. La inclusión del término *género* por parte de las feministas supone el intento de éstas de suplir la carencia presente en los marcos teóricos ya establecidos a la hora de explicar la relación de desigualdad persistente entre hombres y mujeres.

Según lo dicho hasta ahora, nos parece válida la definición que nos ofrece Joan W. Scott: “*el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones del poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido.*”⁷⁶ Profundizando en los argumentos de esta autora, el género incluye cuatro elementos interrelacionados: el primero de ellos lo constituyen los símbolos y mitos “culturalmente disponibles” que nos remiten a diversas representaciones (la autora nos pone a Eva y María como ejemplos de símbolos de la mujer en la tradición cristiana occidental). El segundo de los elementos lo componen los conceptos normativos que ponen de manifiesto las interpretaciones de los significados de los símbolos, acotando de esta manera el resto de posibles aplicaciones metafóricas;

⁷⁶ Scott, J. W. *Women's history: the Modern period*. Nueva York. Past and Present. 1983. Págs. 141-157.

estas normas se traducen en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas que delimitan y restringen el significado de lo masculino y lo femenino, rechazando de facto otras expresiones alternativas.

El tercer elemento a tener en cuenta es resultado de una consecuencia lógica del segundo: en las relaciones de género se debe incluir el estudio de la política y las instituciones y organizaciones sociales. El análisis de género, tradicionalmente, sólo se ha ocupado del ámbito doméstico y de la estructura familiar (relaciones de parentesco) como pilar fundamental de la sociedad, sin atender al resto de entes sociales tales como el *mercado laboral*, regido aún por la segregación en razón del sexo, la *educación*, en torno a la que hay que investigar acerca de los modelos educativos que se han dado en los diferentes periodos históricos y demarcaciones geográficas (educación únicamente masculina, la que marcaba una separación por sexos y la coeducación) y la *política*, prestando atención a procesos como, por ejemplo, la obtención del derecho al sufragio por parte de las mujeres. Por último, el cuarto aspecto lo constituye la identidad subjetiva; es decir, los investigadores deben centrarse en los modos de construcción de las identidades genéricas y relacionarlas con las instituciones sociales y las representaciones culturales específicas de cada momento histórico.

Como conclusión a esta teorización del concepto de *género*, podemos decir que éste es un campo en el cual o a través del cual se articula el poder. Por supuesto, el género no es el único campo en el que ocurre (en este punto cabe citar otros dos: la clase social y

la raza),⁷⁷ pero esta forma de significar el poder se ha mantenido a lo largo del tiempo en las sociedades marcadas por las tres grandes religiones monoteístas: la judía, la cristiana y la musulmana. Si todos estos elementos que hemos ido citando se tienen en cuenta, las investigaciones de género aportarán una nueva perspectiva histórica que ayudará a redefinir antiguos problemas planteando cuestiones nuevas y, claro está, hará que las mujeres sean consideradas como actrices principales de la sociedad, haciendo así más factible un horizonte de igualdad política y social.

2.2.3 *Concepto de Estereotipo.*

Para introducirnos en la significación de *estereotipo*, veremos unas cuantas definiciones que de este término han dado diversos autores. En primer lugar, mencionaremos al que fue pionero en estas tareas, el periodista norteamericano *Walter Lippmann*, quien defendía que la mediación normalizada de la prensa en la transmisión de la información reduce la realidad a estereotipos. Este teórico los comparó con “imágenes en la mente” o reproducciones mentales de la realidad, de las que se derivan generalizaciones o sobreentendidos acerca de los miembros de un determinado grupo social, siendo éstas además, en la mayoría de las ocasiones, negativas y resistentes al cambio. Como primera referencia, podemos considerar la definición que nos ofrece *Lippmann*: “*el individuo, para interactuar con su ambiente, demasiado para apropiárselo directamente, se construye un retrato mental del mundo que cae fuera de su alcance, retrato que, al menos en una parte, está culturalmente determinado*”. Sin embargo, nos parece exagerada e inadecuada la consideración que hace del público (por otra parte,

⁷⁷ Kelly, J. *The doubled vision of Feminist theory.*; en Kelly, J. *Women, history and theory*. Chicago. 1984. Págs. 51-64.

compartida por otros intelectuales de la época), del que dice es “*una tropa dominada por prejuicios y atavismos, alimentada de tópicos y de fragmentos de la realidad, y ganada por una conciencia y decisión fácilmente instrumentalizables por políticos advenedizos, astutos propagandistas, escritores inescrupulosos y «líderes de opinión» que tejen, entre los borregos y lo real, una tupida red de estereotipos.*”⁷⁸

Igualmente, podemos observar que existe una estrecha relación entre los estereotipos y la ideología dominante en una sociedad. Comparemos ambos términos; la ideología se puede definir como el establecimiento de una racionalidad en el cuadro de un sistema social determinado; por tanto, la ideología crea conceptos que tienden a representar categorías de pensamiento lógico. En cuanto a su modo de aprehensión de la realidad, la realiza a través de un proceso de conocimiento que da lugar a un criterio de objetividad, el cual otorgará coherencia interna a todo el sistema conceptual. Por último, dichos conceptos son los que orientan los comportamientos y las actitudes del conjunto de individuos. Por el contrario, los estereotipos, siguiendo lo dicho en el párrafo anterior, es una forma pragmática de captación de la realidad, en cuyo proceso de formación interviene la actitud de los sujetos o grupos sociales; por tanto, en la construcción de los estereotipos media la subjetividad y lo valorativo, al contrario que sucede con la estructura ideológica en la que prima la objetividad.

Sin embargo, y a pesar de esta aparente oposición, ideología y estereotipos sociales tienen en común el hecho de que son productos elaborados por la clase dominante. En palabras de Adam Schaff: “*La ideología no es, pues, idéntica al estereotipo; tampoco*

⁷⁸ Lippmann, Walter. *La opinión pública*. Editorial Cuadernos de Langre. San Lorenzo de El Escorial. 2003.

*está en relación de clase o de sub-clase, aunque la ideología y los estereotipos se hallan estrictamente relacionados y ejerzan influencia mutua, unos sobre otras. Porque así como los estereotipos influyen sobre la formación de la ideología, las ideologías influyen sobre la formación de los estereotipos sociales.”*⁷⁹ En este punto es necesario hacer una aclaración: el tipo de burguesía dominante (en el caso de nuestra sociedad actual), así como el sistema de producción con el que opera, son elementos fundamentales en el establecimiento de estos estereotipos y en su integración con su ideología. De esta forma, podemos concluir que el grado de internalización de los estereotipos en la sociedad depende directamente del nivel de conformismo y *acriticismo* existente en los grupos que la conforman.

El intento de simplificar la realidad que supone su representación, es decir, los estereotipos, puede tener como explicación que este hecho constituya un modo de aprehender aquella. Según los planteamientos de *Berger y Luckmann*, expuestos en su obra clásica “*La construcción social de la realidad*”, la relación que se establece entre categoría (en este caso, la de género) y la identidad social es la que marca la posición que los individuos ocupan en la sociedad ya que, profundizando en su argumento, el *autorreconocimiento* comporta una definición social. Todo este desarrollo parte de la definición del origen de la identidad que confeccionan los propios *Berger y Luckmann*: “*la identidad nace de la dialéctica entre individuo y sociedad*”.⁸⁰ Esto no hace sino recoger lo que un siglo antes habían dicho *Hegel* y *Marx*; este último ya había constatado que la sociedad, con todas las contradicciones que alberga en su seno,

⁷⁹ Schaff, Adam. *El nuevo socialismo*. Editorial Sistema. Colección Politeia. Madrid. 2000.

⁸⁰ Berger, P. y Luckmann, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires. Amorrortu Editores. 1989.

construye nuestra conciencia, algo que se encargaría de ratificar *Ortega y Gasset* con su famoso “*yo soy yo y mi circunstancia*”.

En el caso de la mujer, como explicita *Ana Jorge Alonso*, el contenido ideológico de los procesos de configuración de su papel en la sociedad nunca es neutro y se vincula a una determinada concepción mágico-religiosa que hunde sus raíces en el tiempo. La misión que se destina a las mujeres es la de satisfacer los deseos y necesidades de los hombres, y aquellas que no cumplen con dicho cometido no tienen derecho a su realización plena como individuos ni tampoco a un lugar propio dentro de la sociedad como grupo. Aún en la actualidad sigue quedando el poso inmemorial de la dicotomía (de reminiscencias *biologicistas*) hombre-mujer, que vinculaba el estereotipo del varón con el mundo de la ciencia, la cultura y la técnica, mientras se asimilaba lo femenino a lo relacionado con la naturaleza, dada la capacidad reproductiva de las mujeres⁸¹.

Este argumento del *determinismo biológico*, aunque muy desprestigiado en la actualidad, sigue explicando la justificación de cómo se asignan los valores y las actitudes estereotipadas en la representación social de las mujeres. Pese a que ya es conocido que los comportamientos son *aprendidos*, es decir, se adquieren gracias al proceso de aprendizaje que se efectúa en la familia, los centros educativos y a través de los medios de comunicación, es el factor biológico (concretamente, el hecho de la capacidad reproductiva de las mujeres) el que condiciona el desarrollo de dichos valores y actitudes. A pesar de esta diferenciación biológica, es la cultura la que atribuye los diferentes roles a hombres y mujeres en función de la división sexual del trabajo (esta

⁸¹ Jorge Alonso, Ana. *Mujeres en los medios, mujeres de los medios. Imagen y presencia femenina en las televisiones públicas: Canal Sur TV*. Barcelona. Editorial Icaria. 2004.

realidad fue constatada por primera vez por *Federico Engels* en su obra, referente aún para la antropología actual, “*El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*”).⁸² De aquí también se deriva la diferenciación entre los ámbitos público y privado, así, lo privado y el trabajo productivo se otorga a los varones, mientras que el espacio privado y la reproducción social son considerados propios de las mujeres. Según *Rosa Pastor*, las cualidades que se atribuyen a los hombres son la competencia, la actividad, el saber, la racionalidad, la eficacia y la autonomía, mientras que son inherentes al mundo femenino la intuición, la dependencia, la pasividad, el sentimiento y el cuidado⁸³.

Ante esta situación, existen algunos autores que se plantean el porqué de la supervivencia de la estructura simbólica en torno a la realidad de las mujeres que plantea la cultura patriarcal; en concreto, se cuestionan acerca de la perdurabilidad de los estereotipos contruidos alrededor de la imagen de las mujeres, los cuales falsean su mundo y sus experiencias en favor de los deseos masculinos. Uno de los factores principales que permiten esta persistencia, en su opinión, lo constituyen los medios de comunicación de masas, que son agentes de socialización que han sustituido en importancia a otros tales como la familia, la escuela o la Iglesia en la sociedad actual. Ellos son los encargados de difundir y fijar esa percepción de las mujeres que no ha sufrido transformaciones a lo largo de la historia. Tampoco podemos olvidar la gran repercusión con la que cuentan en la opinión pública; la representación que los medios hacen de la realidad (y, específicamente, en el aspecto referido al género del que nos

⁸² Engels, Federico. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Barcelona. Editorial Debarris. 1999.

⁸³ Pastor Carballo, Rosa. *Significar la imagen: publicidad y género.*; en Radl Philipp, R. M. (Ed.). *Mujeres e institución universitaria en Occidente. Conocimiento, investigación y roles de género*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 1996. Págs. 213-224.

ocupamos en este trabajo) refuerza el sistema social vigente. En el caso femenino, los estereotipos elaborados que transmiten ignoran la pluralidad y complejidad de la realidad de las mujeres y no reflejan los cambios producidos en la estructura social y en la situación de aquellas.

En este punto de nuestra investigación podemos seguir los planteamientos de Blanca Muñoz López acerca del papel que juegan los medios de comunicación en la persistencia de los viejos estereotipos femeninos en la sociedad actual:

*“Las expectativas, necesidades y deseos que la socialización imponía mediante la educación y el factor familiar, se han transferido en gran parte al papel central de los procesos de vinculación socializante asignado a los mass-media. Los medios de comunicación de masas asumen la función de estabilizar, integrar roles, valores, normas y símbolos. De aquí que el nuevo modelo cultural-comunicativo se muestre como el centro de organización normativo de la conducta social y, sobre todo, modela las posiciones de los «actores y actrices» en el territorio de la sociedad, dándose la paradoja de un absoluto desajuste entre los elaboradísimos canales de difusión en los que la ciencia y la técnica alcanzan un desarrollo sin precedentes y unas clasificaciones valorativas y simbólicas que semejan a las de las fases arcaicas y preindustriales de comprensión del ser humano y de la sociedad”.*⁸⁴

⁸⁴ Muñoz López, Blanca. *Transmisión de valores sexistas a través de los medios de comunicación: la nueva reestructuración de los roles sociales en los mass-media.*; esta comunicación se circunscribe en el ciclo de conferencias celebrado en Vitoria-Gasteiz los días 15 y 16 de junio de 1995, editado posteriormente en el volumen *El reflejo de la diversidad a través de los medios de comunicación y de la publicidad*. Vitoria-Gasteiz. Editorial Emakunde. 1997.

El uso de los estereotipos femeninos y la presentación sesgada de la realidad que comportan puede originar una opinión apriorística de las relaciones entre los géneros y, además, puede impedir una posible evolución en dicha situación. La representación de las mujeres a través de roles supone una herramienta gracias a la cual se permite la perpetuación de su realidad, normalmente restringida y confinada al ámbito de lo privado. Como se puede comprobar fehacientemente mediante el estudio detenido de aquellas investigaciones dedicadas a analizar los contenidos de los medios de comunicación, las mujeres siguen ocupando en dichas representaciones un lugar secundario en el espacio público: la política, la economía, la ciencia, etc. son mundos en los que, aunque cuantitativamente ha aumentado su presencia, no consiguen tener la misma relevancia que los hombres. De la misma forma, siguen apareciendo vinculadas al ámbito sentimental y afectivo, normalmente relacionado con la esfera de lo privado y doméstico.

Por lo dicho anteriormente, podemos concluir que, pese a que las mujeres han logrado transformar su situación de un modo trascendental en los países desarrollados durante el transcurso de los últimos años, los medios de comunicación todavía no se han hecho eco de esos cambios, manteniendo en gran medida la representación que tradicionalmente se ha realizado del papel de las mujeres basada en determinados presupuestos ideológicos y culturales. Paralelamente a la continuación del rol femenino constreñido al ámbito privado y reproductivo, ha surgido un nuevo concepto que asimila a la mujer con el prototipo de hombre del modelo dominante. Con ello se anulan todos los rasgos distintivos y característicos de la identidad femenina, por lo que es fácil llegar a la conclusión de que los valores propios de las mujeres poseen una escasa estimación

social, siempre considerados en negativo; este hecho puede provocar la progresiva desaparición de la identidad de género femenina.

La transformación que ha ido experimentando la imagen que la sociedad genera de las mujeres ha sido lenta, sobre todo si la comparamos, como ya se ha mencionado anteriormente, con los avances sociales, económicos y tecnológicos sufridos por las sociedades occidentales en los siglos XIX y XX. Sin embargo, tanto la realidad de las mujeres como la imagen que poseen del mundo que las rodea han cambiado esencialmente, lo que no ha significado que las imágenes que la sociedad crea en torno al ámbito femenino hayan cambiado en la misma medida. Los factores y agentes socializantes mantienen casi intactos los estereotipos referentes a las mujeres, lo que provoca el sostenimiento de los roles ya existentes en la época preindustrial. Dichos estereotipos nada tiene que ver, actualmente, con la situación real ni con la imagen que las mujeres tienen de sí mismas. Lógicamente, esto se explica gracias a la supervivencia del patriarcado, que hace que todo lo femenino se supedita a los deseos y necesidades masculinas.

En cuanto a las transformaciones sustanciales que han venido sufriendo tanto la realidad social como la percepción que tienen las mujeres de su entorno se debe a la conjunción de diversos factores. Entre ellos cabe destacar el acceso a la educación, sobre todo a sus niveles superiores, y, como consecuencia directa de ello, la toma de conciencia de sus posibilidades y capacidades para cambiar su propia situación y el mundo que las rodea. Aquí podríamos situar los orígenes del movimiento feminista, a cuya historia haremos referencia en un apartado posterior. La acción organizada de las mujeres surge como

reacción a hechos tales como la construcción del imaginario social y, específicamente, del femenino que, en los últimos años, llevan a cabo los medios de comunicación. Éstos sustituyen en multitud de ocasiones la pluralidad del entorno femenino por los estereotipos homogeneizadores a los que venimos haciendo referencia; esta distorsión de la realidad impide la resolución en la práctica de los problemas de las mujeres.

La concepción androcéntrica de la sociedad cuenta con la colaboración necesaria de tres coadyuvantes, que son las tres estructuras básicas de socialización, encargadas de la reproducción de los valores propios del sistema dominante: la familia, la escuela (ambas influidas en muchas ocasiones por la Iglesia u otras instituciones religiosas) y los medios de comunicación⁸⁵. Estos últimos han sustituido en relevancia a otros modos de difusión de la información y de la cultura: la narrativa oral, la literatura, el universo simbólico que gira en torno a los ritos religiosos y las fiestas populares, etc. A pesar de este fenómeno, los medios de comunicación de masas actuales siguen adjudicando un papel predeterminado a las mujeres, como lo hicieron anteriormente dichas formas de difusión, y en sintonía con ese papel proyectan una imagen acorde con unos modelos impuestos como normas de comportamiento para las mujeres en su conjunto. Esta obligación genera un malestar en el colectivo femenino que se traduce en la toma de conciencia frente al progresivo proceso de *alienación* y “*cosificación*” surgido en función de las necesidades y deseos de los hombres y que intenta negar la identidad social femenina, compuesta a su vez por una multitud de realidades singulares.

⁸⁵ Moreno Sardá, Amparo. *La mirada informativa*. Bosch Casa Editorial. Barcelona. 1998.

2.2.4 Principales Tendencias en los Estudios de Mujeres.

Los investigadores que han centrado sus esfuerzos en el análisis de género han optado mayoritariamente por tres opciones o enfoques diferentes⁸⁶: el primero de ellos es el que se ocupa de indagar y buscar una explicación a los orígenes del patriarcado (esta opción es genuinamente feminista); la segunda vía adopta los métodos de análisis marxistas, intentando hallar una fórmula de compromiso con los postulados feministas; por último, otros autores han escogido como guía para sus estudios las diferentes escuelas del psicoanálisis, con el objetivo de comprender el hecho de la identidad genérica del sujeto y también su reproducción social (esta última corriente investigadora se encuentra compuesta fundamentalmente por los post-estructuralistas franceses y por los teóricos británicos y norteamericanos dedicados a las relaciones-objeto).

En primer lugar, pasaremos a ocuparnos del grupo de investigadores de los orígenes del patriarcado. Sus intentos han ido dirigidos a explicar la subordinación de las mujeres, basada según ellos en la “necesidad” de los varones de dominarlas. Algunas estudiosas han llegado a la conclusión de que el pilar donde se cimienta esta necesidad de dominación es la reproducción. Mary O’Brien, en una adaptación de los escritos de Hegel, cree que la dominación masculina es fruto de su deseo de romper la barrera que los aparta del proceso de la reproducción. El principio de *continuidad generacional*, introducido e impuesto por los hombres, hace que la paternidad impere sobre el hecho del parto, exclusivo de las mujeres⁸⁷. A raíz de esta afirmación, esta autora cree que el

⁸⁶ *Op. cit.* nota nº 60. Si se quiere tener otra visión acerca de los análisis de género, véase Nicholson, L. J. *Gender and History: the limits of social theory in the age of the family*. Nueva York. 1986.

⁸⁷ O’Brien, Mary. *The politics of reproduction*. Londres. 1981. Págs. 8-15, 46.

medio a través del cual las mujeres alcanzarán su liberación es la “*comprensión adecuada del proceso de reproducción*”, es decir, desnudar la contradicción existente entre la realidad de la función reproductora y la interpretación ideológica, fundamentada en mitos, que los hombres hacen de la misma. De la misma corriente de pensamiento es Shulamith Firestone; sin embargo, opina que la liberación femenina se obtendrá gracias a los avances en las tecnologías de la reproducción, mediante las cuales se eliminará la necesidad de contar con los cuerpos de las mujeres como agentes reproductores en un futuro no muy lejano⁸⁸.

Si las autoras que acabamos de mencionar ponen el énfasis en la reproducción, hay otras investigadoras de los orígenes del patriarcado que, en cambio, se decantan por tratar la sexualidad como la verdadera clave para explicar la dominación masculina. Una de ellas es Catherine MacKinnon, la cual, en una clara analogía con los planteamientos de Marx, dice que “*la objetificación sexual es el proceso primario de la sujeción de las mujeres. Asocia acto con palabra, construcción con expresión, percepción con imposición, mito con realidad.*”⁸⁹ Si la base del pensamiento marxista es el *materialismo dialéctico*, MacKinnon establece como eje de su teoría a la promoción de la conciencia como método de análisis feminista. Las mujeres, al comprobar su experiencia común como objetos sexuales, se darían cuenta de que poseen una identidad común y eso las impulsaría hacia la acción política como motor del cambio. Las relaciones sexuales son definidas como sociales por esta autora. He aquí una de las posibles lagunas de su exposición; si se dice que el origen de la desigualdad entre hombres y mujeres es la sexualidad, y que ésta se inserta en un “sistema completo de relaciones sociales”, se

⁸⁸ Firestone, S. *The dialectic of sex*. Nueva York. 1970. Pág. 8, en *Op. cit.* nota nº 60.

⁸⁹ MacKinnon, C. *Feminism, marxism, method, and the State*. Artículo publicado en la revista *Signs*. 1982. Págs. 515-541.

debe explicar cómo funciona dicho sistema. Otro de los problemas que se puede llegar a plantear consiste en que estas investigadoras ofrecen un análisis donde es el sistema de géneros es el que determina el resto de la organización social; sin embargo, estas teorías no demuestran cómo la desigualdad de géneros influye en el resto de inequidades sociales.

Nos ocupamos ahora del grupo de estudiosas incluido en la segunda corriente de análisis de géneros mencionada anteriormente: las feministas marxistas. El asunto es tratado por éstas desde una perspectiva más histórica (el marxismo es, entre otras cosas, una visión de la historia). En la línea de análisis de la crítica marxista también se genera una disyuntiva entre aquellas teóricas que optan por dar una solución conocida como la de los sistemas duales, para la cual el capitalismo y el patriarcado se encuentran separados pero interactúan recíprocamente, y la que inclina más hacia el marxismo ortodoxo, que basa sus explicaciones en los modos de producción (ésta considera que tanto los orígenes como las transformaciones que se producen en los sistemas de género se encuentran al margen de la división sexual del trabajo). De la conjunción de ambas tendencias se alimenta el planteamiento de investigadoras como Heidi Hartmann. Parte de la premisa de que el capitalismo y el patriarcado son estructuras diferentes entre las que se da una interacción mutua; en cambio, su razonamiento también reconoce que las causas económicas tienen prioridad y que los cambios que tienen lugar en el seno del patriarcado se producen en función de las relaciones de producción. Según ella, “*es necesario erradicar la propia división del trabajo para acabar con la dominación del varón*”⁹⁰. Hartmann inicia sus postulados a raíz de esta afirmación, ya presente en la

⁹⁰ De esta autora, Heidi Hartmann, destacamos 3 artículos:

- *Capitalism, patriarch, and job segregation by sex*. Signs. Nº 1. 1976. Pág. 168.

obra de Federico Engels “El origen de la familia, la propiedad privada y el estado”, a la que hemos hecho referencia durante este trabajo. Tanto las familias como la sexualidad son fruto de modos productivos cambiantes a lo largo de la historia.

Uno de los primeros problemas que se originan en el seno del grupo de investigadoras marxistas es el rechazo al esencialismo biológico que, en el capitalismo, determina la división sexual del trabajo (lo que a lo largo de esta investigación hemos visto en tantas ocasiones: el hecho de la reproducción hace que a las mujeres se les destine a determinadas tareas y se las excluya de otras). El conflicto surge cuando se quieren hacer compatibles dos aspectos: reconocer de facto que los sistemas económicos no determinan directamente las relaciones de género (la subordinación femenina es anterior al capitalismo y subsiste en los sistemas socialistas) y, por otra parte, buscar una explicación materialista a esa subordinación con el fin de eliminar cualquier posible razonamiento basado en diferencias biológicas naturales. Una teoría que supondrá un intento de superar estos problemas será la de Joan Kelly, la cual asegura que los sistemas económicos y de género interactúan entre sí, resultando de la misma unas determinadas experiencias sociales e históricas; ambos sistemas “*operaron simultáneamente para reproducir las estructuras socioeconómicas dominadas por el varón, de un orden social concreto*”. A pesar de suscribir la existencia independiente de los sistemas de género y de introducir el concepto de “realidad social de base sexual”, sus planteamientos se mantienen dentro de la ortodoxia de la crítica marxista al poner el

-
- *The unhappy marriage of marxism and feminism: towards a more progressive union.* Capital and class. Nº 8. 1979. Págs. 1-53.
 - *The family as the locus of gender class, and political struggle: the example of housework.* Signs. Nº 6. 1981. Págs. 366-394.

acento en las relaciones económicas de producción como determinantes de las demás realidades sociales⁹¹.

En cuanto al colectivo de feministas marxistas norteamericanas, su aportación más importante al asunto fue la edición de un volumen de ensayos a principios de los 80 llamado “Powers of Desire”⁹². En las diferentes teorías que expone se observa la influencia cada vez mayor en estos círculos de teóricos como Michel Foucault, que consideraba que la revolución sexual que se estaba produciendo merecía un análisis serio y riguroso. Aunque un rasgo común a todas las visiones expuestas en dicho trabajo es situar como causa principal de los procesos de género a la estructura económica y sus relaciones de producción, estas teorías introducen conceptos nuevos a estudiar con atención como la “estructuración psíquica de la identidad de género”. De la obra subyace que el marxismo puede ocuparse de áreas tales como la ideología, la cultura y la psicología; esto tendrá dos consecuencias: evita posibles diferencias sustanciales en sus diversos postulados pero, a la vez, no permitirá que se efectúen cambios en una teoría que reconvierte las relaciones entre sexos en relaciones productivas.

La escuela marxista inglesa, en cambio, ha tenido mayores dificultades a la hora de eludir explicaciones deterministas, dada la fuerte tradición marxista existente y que impide que sus planteamientos caigan fuera de dicho marco teórico. Estos impedimentos se han traducido en hechos tales como las discusiones aparecidas entre autores como Michèle Barret y sus opositores, que le criticaban haber dejado el análisis

⁹¹ Kelly, Joan. *Doubled vision of feminist theory*. Pág. 64.

⁹² Snitow, A., Stansell, C. y Thompson, S. (Eds.). *Powers of Desire: the politics of sexuality*. Nueva York. 1983.

materialista de la división sexual del trabajo en el sistema capitalista⁹³, o en el abandono por parte de este grupo de teóricos de los intentos iniciales feministas de adoptar elementos tanto del marxismo como del psicoanálisis para los estudios de género. A modo de conclusión, podemos decir que las marxistas, norteamericanas e inglesas, han hallado un mismo problema en sus análisis: en el marxismo, el género ha sido tratado como una consecuencia más del cambio de las estructuras económicas, es decir, ha carecido de un status como categoría analítica independiente.

La última tendencia de los Estudios de Mujeres de la que nos ocuparemos en este apartado será la de aquellos investigadores que los tratan desde un enfoque psicoanalítico. Como ya dijimos al inicio del epígrafe, se pueden distinguir dos escuelas dentro de este grupo: la escuela anglo-americana, que se ocupa principalmente de las teorías relaciones-objeto (en este colectivo destacan Nancy Chodorow y Carol Gilligan; esta última parte de las posiciones de la primera, pero se centra más en el desarrollo moral y en el comportamiento que en la construcción del sujeto); y la francesa, basada en la interpretación estructuralista y post-estructuralista de los textos de Freud y que pone especial énfasis en las teorías del lenguaje (el teórico fundamental para las feministas en esta escuela es Jacques Lacan).

Las dos escuelas de la teoría psicoanalítica centran sus esfuerzos en explicar el proceso de formación de la identidad del sujeto indagando en los primeros períodos formativos del niño, etapas éstas consideradas clave por dichos investigadores. Sin embargo, los teóricos de las relaciones-objeto hacen girar sus planteamientos en torno a la

⁹³ *Op. cit.* nota nº 60.

experiencia real del niño, mientras que los post-estructuralistas piensan que lo primordial en ese proceso de formación de la identidad es el *lenguaje* en la comunicación, interpretación y representación del género (aquí se entiende “lenguaje” por órdenes simbólicos o sistemas de significados que son anteriores al dominio por parte del sujeto del habla, la lectura y la escritura). Otro aspecto que diferencia a ambas escuelas es la consideración del inconsciente; mientras que para Chodorow es “sujeto de la comprensión consciente”⁹⁴, para Lacan y sus seguidores constituye un factor crítico en la construcción del sujeto y en él se sitúa la división sexual⁹⁵.

Consideramos que estas posiciones teóricas tienen una serie de carencias a la hora de realizar un análisis histórico de género. En cuanto a las teorías de las relaciones-objeto, podemos decir que su laguna principal reside en su confianza en que estructuras relacionales pequeñas puedan generar la identidad de género y puedan llevar a cabo cambios en la misma. Según los principios expuestos por Chodorow, los elementos que juegan un papel clave en la constitución de la identidad del sujeto son la división familiar del trabajo y la asignación de las distintas funciones a los padres. Para esta investigadora, se producirían transformaciones en la construcción de la identidad genérica de las futuras generaciones si el padre tuviera una mayor presencia tanto en las labores domésticas como en el cuidado y la crianza de los hijos. Esta afirmación descarta de los estudios de género a sistemas sociales más complejos, tales como la economía, la política o el poder, y los restringe únicamente al ámbito familiar. Chodorow tampoco deja claro en su interpretación el porqué del ordenamiento en

⁹⁴ Chodorow, Nancy. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley. 1978. Pág. 169.

⁹⁵ Soler, Colette. *Lo que Lacan dijo de las mujeres: estudio de psicoanálisis*. Editorial Paidós. Barcelona. 2006.

función de la división sexual del trabajo (según este planteamiento, la estructuración social y familiar actual exige que los padres trabajen fuera del hogar mientras las madres se ocupan principalmente de lo relacionado con lo doméstico y con el cuidado de los hijos); asimismo, no llega a plantearse la cuestión de la desigualdad entre hombres y mujeres y el porqué de su perpetuación, puesto que ha quedado demostrado que la asociación de lo masculino al poder y a valores superiores se produce también en niños que no se han criado en familias nucleares clásicas. Aquí parece faltar alguna alusión a los sistemas simbólicos, a cómo las sociedades representan el género, y a las experiencias de los sujetos que se derivan del significado de esos símbolos.

Como hemos mencionado al abordar el estudio de las teorías psicoanalíticas, Jacques Lacan sitúa al *lenguaje* en el centro de su exposición, puesto que es aquel que inserta al niño en el orden simbólico. Metafóricamente hablando, el falo es para el autor el significante fundamental de la diferencia sexual; el temor a la castración significa la inclusión del poder y las leyes (del padre) en el universo simbólico del niño. Así pues, la diferencia sexual (esto es, la identificación del niño con la masculinidad o la feminidad) vendrá determinada por la relación que adopte el sujeto infantil con las normas legales⁹⁶. No obstante, la identidad de género es una realidad inestable por su subjetividad, por lo que se hace necesario eliminar elementos ambiguos u opuestos para lograr una coherencia interna y una comprensión común por parte de los individuos que viven en sociedad. Por ejemplo, el concepto de masculinidad se asienta en la represión de los aspectos femeninos, con lo que nace la oposición masculino/femenino. El inconsciente, en el que se incluyen los deseos reprimidos y las inseguridades, y las ideas

⁹⁶ Lacan, Jacques. "La lógica de la castración. XIII. El fantasma más allá del principio del placer", en *El Seminario. Las formaciones del inconsciente. Libro 5 (1957-1958)*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 2005. Pp. 241-258.

conscientes, que no establecen unos conceptos fijos acerca de lo que debe ser lo masculino y lo femenino, hacen que las categorías “hombre” y “mujer” no sean inherentes a cada ser humano, sino que constituyan unas construcciones subjetivas y de una suma alterabilidad⁹⁷.

Los problemas que puede presentar esta exposición pueden ser de diversa índole: en primer lugar, se fija de modo casi exclusivo en aquellos aspectos que afectan al sujeto (aunque intenta tener en cuenta las relaciones sociales en su teoría -cuando vincula la castración con las leyes y la prohibición-, mantiene ajeno al sujeto de la realidad social, compuesta por las “*relaciones económicas, materiales e interpersonales*”); además, no sólo no trata la oposición hombre-mujer como una faceta más de los estudios de género, sino que la convierte en su epicentro; en segundo término, la teoría de Lacan tiende a hacer inmutables y a darles una validez universal tanto a las categorías hombre-mujer como a la relación que se establece entre ellas, efectuando sin querer una reducción y una simplificación del asunto que no le aporta nada nuevo. La atemporalidad e invariabilidad que otorga el pensamiento de Lacan a la cuestión del antagonismo sexual provoca reacciones como la de la historiadora Denise Riley, que afirma: “*La naturaleza construida históricamente de la oposición [entre varón y mujer] produce entre sus efectos precisamente ese aire de oposición invariable y monótona hombres/mujeres*”⁹⁸.

Retomando la tendencia de la escuela anglo-americana, Carol Gilligan expone que el desarrollo moral de los niños y las niñas sigue caminos diferentes. Por lo tanto, sus

⁹⁷ Mitchell, J. y Rose, J. (Eds.). *Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*. Londres. 1983.

⁹⁸ Riley, D. *Summary of preamble to interwar feminist history work*. No publicado. Presentado al Pembroke Center Seminar. 1985. Pág. 11.

experiencias, es decir, sus realidades vividas, son obligatoriamente divergentes. Nos encontramos en estos razonamientos el viejo problema del esencialismo o el *biologismo*: esta teórica dice que “*la experiencia de las mujeres les lleva a hacer elecciones morales contingentes a contextos y relaciones*”, lo que equivale a decir que las mujeres piensan y actúan de esta determinada manera simplemente porque son mujeres⁹⁹. Para realizar unos análisis más rigurosos podemos adoptar, frente a este tipo de posiciones *ahistóricas* y que abogan por la permanencia de esta oposición binaria varón-mujer, posturas como la “*deconstrucción*” que plantea *Jacques Derrida*¹⁰⁰, una crítica que comporte analizar en su contexto esa oposición binaria, a la vez que se cuestione la construcción jerárquica que sitúa lo masculino por encima de lo femenino, sin tomarla como algo natural.

2.3 Historia del Feminismo.

Dedicamos ahora un título en nuestro trabajo a resumir brevemente los hechos principales en la historia de este movimiento, y lo hacemos por la lógica e íntima relación que guarda con el desarrollo de los conocidos como Estudios de Mujeres. Sin duda, ha sido gracias al esfuerzo de las feministas por lo que las mujeres han ido ganando terreno en las diferentes facetas de la vida en sociedad, entre las que se encuentra el ámbito académico.

⁹⁹ Gilligan, C. *In a different voice. Psychological theory and women's development*. Cambridge. 1982.

¹⁰⁰ Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore. 1976.

El origen del feminismo como pensamiento político se sitúa, según una gran parte de los autores que han tratado el tema, en las revoluciones de raíz burguesa que tuvieron lugar tanto en Francia como en los Estados Unidos, que estaban además imbuidas por las ideas ilustradas. El caso de Inglaterra será peculiar debido a que el proceso revolucionario, aunque nacido en la misma clase social que los otros dos mencionados, estará impregnado por las ideas del puritanismo religioso, lo que hará que las características de los movimientos sociales que se darán a partir de ese momento, entre los que se halla el feminismo, tendrán unos rasgos específicos tanto en las Islas Británicas como en Norteamérica. Concretamente, es la publicación casi simultánea de dos libros (“Vindicación de los Derechos de la Mujer” de Mary Wollstonecraft,¹⁰¹ aparecido en Inglaterra en 1790, y la “Declaración de Derechos de la Mujer y la Ciudadana”, editada al año siguiente en Francia por Olimpia de Gouges) el hecho que da el pistoletazo de salida a las reivindicaciones en favor del reconocimiento de los derechos civiles de las mujeres, en igualdad con los que poseen los hombres. Todo esto es consecuencia de la participación de las mujeres en el derrocamiento del Antiguo Régimen; sin embargo, estos movimientos en pro de la igualdad femenina, en principio tolerados, serán frustrados posteriormente por los nuevos estados revolucionarios, especialmente en Francia.

Empezaremos nuestro repaso por la situación en Estados Unidos; una vez pasado el primer momento revolucionario, que se produce en el último tercio del s. XVIII, los movimientos de mujeres no volverán a ponerse de manifiesto hasta mediados del siglo

¹⁰¹ Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid. Editorial Debate. 1998.

siguiente. La *Declaración de Seneca Falls*¹⁰², incluida en el contexto de la Constitución estadounidense, la Declaración de Independencia y, principalmente, la lucha abolicionista contra la esclavitud de la población negra, significa el primer acto que podemos considerar como expresión colectiva del movimiento feminista. De nuevo en este punto, tras la lucha compartida entre varones y mujeres (las mujeres se habían aproximado a esta causa desde una motivación religiosa) por la consecución de los derechos de los esclavos y después de conseguirse éstos, las mujeres son apartadas del proceso; de ahí que la frustración producida por esta situación desemboque en la organización de las mujeres en colectivos (los cuales pasaremos a mencionar a continuación) que reclamarán los mismos derechos conseguidos por los afroamericanos.

En 1868 se crea la primera de las asociaciones feministas norteamericanas, la *National Women Suffrage Association* (NWSA), promovida por dos de las impulsoras de la Declaración de Seneca Falls: Elizabeth Cady Stanton y Susan B. Anthony. Con ella nace, igualmente, una de las etapas fundamentales en la propia historia del feminismo, la del *sufragismo*. Al año siguiente se escinde una porción de sus componentes, las cuales fundan la *American Women Suffrage Association* (AWSA); esta organización es fruto de las discrepancias surgidas en el seno de la NWSA, en la que, aunque todos sus miembros eran partícipes de los mismos objetivos, no compartían los métodos reivindicativos. Mientras la asociación matriz abogaba por reclamar directamente al Estado Federal la equiparación de los derechos civiles de las mujeres, la AWSA optaba, en cambio, por ir consiguiendo logros progresivamente en aquellos estados más proclives a las posiciones feministas. Como ya se ha citado con anterioridad, las

¹⁰² En esta localidad del Estado de Nueva York tuvo lugar la *Primera Convención sobre los Derechos de la Mujer*, celebrada el 19 de julio de 1848.

sufragistas estaban muy influidas por las ideas religiosas del puritanismo, aspecto éste que determinaba su propia visión del feminismo como posible agente regenerador de la sociedad, corrompida en su opinión por las “actitudes licenciosas” de los hombres, lo que provocaba el menoscabo de la dignidad de las mujeres. Con el transcurso del tiempo, ambas organizaciones se volverían a refundir en la *National American Women Suffrage Association* (NAWSA), volviendo a congregarse en torno a ella a todo el movimiento sufragista y obteniendo cada vez mayor presencia en los diferentes ámbitos de la sociedad norteamericana. Finalmente, estas reivindicaciones, acentuadas durante la Primera Guerra Mundial, obtuvieron su fruto con la “Decimonovena Enmienda” a la Constitución de los Estados Unidos, la cual reconocía legalmente el derecho al voto femenino.

El desarrollo del movimiento sufragista en Gran Bretaña posee muchas similitudes con el estadounidense; las estrechas relaciones de todo tipo (económicas, políticas, culturales) entre la antigua colonia y su metrópoli, además de los viajes recíprocos efectuados por dirigentes feministas de ambos lados del Atlántico, supuso la aparición de numerosos puntos coincidentes en los inicios de la organización de los dos movimientos. Los primeros intentos de movilización sufragista en el Reino Unido tuvieron lugar en los años 1848 y 49, cuando un grupo de mujeres universitarias del *Queen's College* y el *Bedford College* realizaron una petición en favor de equiparar los derechos civiles de las mujeres a los de los varones, respaldada por varios miles de firmas. Otro hecho destacable en la historia del feminismo británico es la publicación en 1869 del libro de John Stuart Mill y Harriet Taylor Mill “La esclavitud de la mujer”¹⁰³,

¹⁰³ Mill, John Stuart y Mill, Harriet Taylor. *La esclavitud de la mujer*. Editorial Artemisa. Buenos Aires. 2008.

que recogía el conjunto de sus planteamientos proclives al sufragismo. Ya con anterioridad Stuart Mill, actuando en su condición de parlamentario, había presentado una moción en pro del voto femenino que contó con el nada despreciable apoyo para la época de un tercio de la cámara de representación aproximadamente; éste es, sin duda, el comienzo de la carrera pública y oficial del movimiento sufragista, que no adoptaría dimensiones masivas hasta finales del siglo XIX.

En los postreros años de dicha centuria los centros desde donde se pide el derecho al sufragio femenino son fundamentalmente las conocidas como *Sociedades por el Voto de las Mujeres*, las cuales se confederarán en la *Organización Nacional de Sociedades para el Sufragio de las Mujeres* (NUWSS) para aunar los esfuerzos y evitar la atomización propia de la etapa anterior. El último paso en la consecución de este objetivo vendría determinado por el nacimiento de la *Unión Femenina Social y Política*, creada por Emeline Pankhurst y sus hijas Silvia y Christabel en 1903 (la primera de las mujeres mencionadas procedía del Partido Laborista Independiente, fundado hacía pocas fechas). Este período se caracterizará por la intensificación del activismo feminista, que pondrá en prácticas tácticas de lucha tan novedosas en esos años como la huelga de hambre, y por las estrategias de perturbación del orden público; la consecuencia negativa de estas actuaciones será la creación del estereotipo de la feminista generado por los sectores más conservadores de la sociedad. Esta estrategia será compartida por la totalidad del movimiento pese a la existencia de disensiones internas y al surgimiento de diferentes “bandos”, uno de los cuales estará influenciado por el marxismo y por la relación con el Partido Laborista. De todos modos, las mujeres no obtendrían el derecho al voto en el Reino Unido hasta 1917 (sólo podían concurrir a

votar aquellas mujeres que tuvieran más de 30 años), y no sería hasta 1928 cuando se levantarían todas las restricciones que tenían a la hora de efectuar el sufragio¹⁰⁴.

En este punto repasaremos los orígenes del feminismo en otros países europeos. En las naciones de larga tradición católica como Francia, Italia y España, el feminismo está impregnado de laicidad y anticlericalismo, debido sobre todo a la posición que ha mantenido la Iglesia Católica respecto a las aspiraciones de consecución de derechos y reconocimiento social de las mujeres. Este hecho es contrapuesto a la situación comentada anteriormente de los feminismos anglosajones, fuertemente caracterizados por la doctrina protestante. En Francia ha habido, en el transcurso del siglo XIX, dos momentos de auge en la reivindicación por los derechos de las mujeres, coincidentes con las revoluciones de 1848 y de la Comuna de París; en esta última, la lucha feminista se enmarcaba dentro del combate de la clase obrera. Sin embargo, las francesas no conseguirán el derecho al voto hasta la finalización de la II Guerra Mundial. En cuanto a España, el voto femenino no se consigue a través de una lucha sufragista organizada sino gracias al cambio de régimen, del monárquico a la instauración de la II República, la cual consagra este derecho en el artículo 36 de su Constitución. No se crearían organizaciones femeninas relevantes hasta el estallido de la Guerra Civil; lo hicieron en ambos bandos y, lógicamente, con idearios completamente diferentes. Del asociacionismo femenino en nuestro país durante la República, la dictadura franquista y la llegada de la democracia hablaremos extensamente más adelante en este mismo capítulo.

¹⁰⁴ Montero, Jesús. *Evolución de los derechos políticos de la mujer. Análisis comparado de los movimientos de mujeres en Estados Unidos, Reino Unido y España.*; en Nuño Gómez, Laura (Coord.). *Mujeres: de lo privado a lo público*. Madrid. Editorial Tecnos. 1999.

En el resto de Europa no aparecerá un movimiento de mujeres potente debido a que en la mayoría del continente no existían regímenes democráticos (son los casos de Alemania, Austria o Rusia, por ejemplo). Un caso especial será el de la Unión Soviética, en la que desde su nacimiento se otorgará la igualdad jurídica a las mujeres respecto a los varones (aunque fuese sólo de manera formal); además, en el primer periodo revolucionario se les concederán numerosos derechos sociales, que irán disminuyendo a lo largo de la existencia de la URSS.

Al finalizar la II Guerra Mundial se formalizaron dos bloques bien diferenciados, encabezados cada uno de ellos por los Estados Unidos y la Unión Soviética, respectivamente. A pesar de las enormes divergencias entre ambos sistemas políticos y económicos, el papel que jugaban las mujeres en estas sociedades era bastante parecido: estaban destinadas principalmente a las tareas reproductivas y las familias se convertían en una extensión de las propias instituciones oficiales, sirviendo como instrumento para el control social de la población femenina. El salto económico que experimentó Estados Unidos tras el periodo bélico (especialmente sus clases medias urbanas) no varió, sin embargo, la situación de las mujeres, las cuales seguían estando destinadas a ser perfectas madres y amas de casa; para ello, incluso, dispusieron de una innumerable cantidad de nuevos electrodomésticos para “facilitarles” el trabajo en el hogar.

En cambio, y frente al inmovilismo de su papel social, las circunstancias subjetivas de las mujeres se iban transformando y surgía en ellas problemáticas tales como la de la identidad. En este contexto aparece publicado el libro de Betty Friedan “La mística de la

feminidad”¹⁰⁵, obra que significaría un nuevo repunte de las reivindicaciones feministas en Norteamérica, las cuales habían permanecido adormecidas desde la Guerra Mundial en todo el mundo. En su texto Friedan trata la cuestión *identitaria* de las mujeres; llega a la conclusión de que los cambios sociales y el bienestar económico no han hecho sino dejar más en evidencia aún la dependencia femenina respecto a los varones. Para ello, plantea como única solución posible la incorporación de las mujeres a las tareas productivas de la sociedad, esto es, al trabajo remunerado fuera del hogar.

Varios años antes, concretamente en 1949, Simone de Beauvoir publica “El segundo sexo”¹⁰⁶, obra que pasaría inadvertida en un principio pero que después resultaría esencial para el resurgir en este país de las ideas feministas en una nueva etapa que se conocerá como “*neofeminismo*”. Este libro se enmarca en la línea que, en aquel tiempo, seguían tanto la autora como la filosofía francesa en general: aquella que tenía por directrices el existencialismo y el marxismo. Beauvoir establece la oposición mujer/naturaleza/reproducción frente a hombre/cultura/producción; a la mujer se la confina en lo que ella denomina “*lo Otro*”, lo que no hacen o no es propio de los hombres y lo que no existe si no es en función de ellos. A pesar de los diferentes contextos socioeconómicos y filosóficos, existen muchos puntos coincidentes, como podemos observar, en los pensamientos de Betty Friedan y Simone de Beauvoir. Ambas encabezarían a las teóricas norteamericanas y francesas, respectivamente, que serían las más importantes en esta “*tercera oleada*” del feminismo, como la llamaría Amelia Valcárcel¹⁰⁷, la cual tendría lugar en la década de los 60 en los países desarrollados y que se integraría junto a otros movimientos de contestación social como el antirracismo,

¹⁰⁵ Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Gijón. Editorial Júcar. 1975.

¹⁰⁶ Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo* (II Tomos). Madrid. Editorial Cátedra. 2000.

¹⁰⁷ Valcárcel, Amelia. *La política de las mujeres*. Madrid. Editorial Cátedra. 1977.

el pacifismo y la lucha contra la Guerra de Vietnam, en el caso de Estados Unidos; por tanto, el feminismo encontraba un clima propicio para sus posicionamientos en ciertos sectores favorables a una transformación social.

En el resto de Europa, en especial en Reino Unido, los países escandinavos e Italia, los planteamientos feministas van ganando terreno en la sociedad, independientemente del grado de implantación y organización que tengan los grupos feministas de las diferentes naciones. En España la situación es, como siempre en esos años, peculiar: la prioridad es luchar por la llegada de la democracia. En la última década de la dictadura franquista la lucha de las mujeres se inserta en un marco aún falto de cualquier tipo de derecho civil y de imposibilidad de formar cualquier estructura organizativa o asociativa emancipada de las paraoficiales amparadas por el régimen. A todo esto hay que añadir la fuerte influencia que sigue ejerciendo la moral marcada desde la Iglesia Católica, que anula cualquier posibilidad de que las mujeres adopten funciones diferentes a las preestablecidas por los jerarcas políticos y religiosos.

A finales de la década de los 60 y principios de los 70 el movimiento feminista norteamericano se radicaliza; de la gran organización feminista norteamericana de esos años (NOW, *National Organization of Women*, fundada por la ya citada en este trabajo Betty Friedan) se escinden una serie de sectores que propugnaban unas posiciones más radicales y unas acciones reivindicativas más agresivas. Entre ellas destacaremos la *New York Radical Feminist* y *The Feminist*. Por otra parte, existen en esta época otras organizaciones radicales que se encuadran en los grupos de lucha global antisistema, las cuales suelen analizar el problema de la lucha de sexos de igual forma como

diagnostican la lucha de clases; entre estas últimas cabe reseñar WITCH (en castellano significa “brujas”; son las siglas de *Women’s International Conspiracy from Hell*: Conspiración Internacional de Mujeres del Infierno) y la SCUM (*Society for Cutting up Men*)¹⁰⁸.

En el otro gran centro del feminismo, Francia, surge una organización de suma importancia por sus aportaciones teóricas y por su acción política y social: el MLF (*Mouvement de Liberation des Femmes*). Su trayectoria irá desde la finalización de las revueltas sociales de 1968 hasta 1974, cuando la organización no pueda superar las discrepancias entre sus dos sectores mayoritarios, que posteriormente pasarían a ser denominados “*feminismo de la igualdad*” (tendencia ésta encabezada por Christine Delphy y Françoise d’Eaubonne) y “*feminismo de la diferencia*” (cuyos principales exponentes fueron Luce Irigaray, Annie Leclerc, France Queré y Suzanne Lilar). Las divergencias entre ambas corrientes de pensamiento residían principalmente en el modo de participación en los sindicatos y partidos políticos. Durante la década de los 70, en la que se prefirió la denominación de “Movimiento de Liberación de las Mujeres” a la de “Movimiento Feminista”, estas ideas se extendieron por áreas geográficas como América Latina o algunos países de mayoría confesional musulmana del norte de África, como fue el caso de Argelia o Egipto. En estas regiones, y normalmente acompañadas de otros movimientos sociales y políticos, las mujeres empezaban a tomar conciencia de su discriminación y luchaban por conseguir equiparar sus derechos a los de los varones.

¹⁰⁸ Para el análisis de los grupos más radicales del movimiento feminista de las décadas de los 60 y 70 véase Elejabeitia, Carmen. *Liberalismo, marxismo y feminismo*. Barcelona. Editorial Anthropos. 1987.

A España llegó con el retraso de una década a esta nueva “tercera oleada” del feminismo, lógicamente producido por la pervivencia del régimen de Franco. Los últimos 70 y los primeros 80 son años de gran activismo, ya que entre la muerte del dictador y la promulgación de la Constitución las mujeres intentan abolir toda la anterior legislación, concretamente aquellos aspectos que redundaban en la afirmación de su inferioridad y tutelaje respecto a los hombres. Además, se inicia la lucha por una serie de derechos civiles que incumben de modo especial a la población femenina: la contracepción, el divorcio, el aborto, etc.¹⁰⁹ El impulso democratizador y las ansias de libertad hacen que el asociacionismo de las mujeres conozca un auge inédito en la historia reciente española, surgiendo multitud de organizaciones y colectivos, unos ligados a partidos políticos, otros adscritos a determinadas líneas de pensamiento sociopolítico, y el resto son asociaciones independientes ocupadas en exclusiva de los temas y problemas propiamente feministas. La mayoría de grupos se concentró en Cataluña y Madrid y se congregaban en torno a manifestaciones y jornadas reivindicativas (las jornadas más destacadas fueron las celebradas en Madrid en 1975, las *Jornadas Catalanas de la Dona* de 1976 y las *Jornadas de Granada* de 1979).

Con una importante incidencia en el movimiento feminista actúa durante estos años el conocido como *Movimiento Democrático de Mujeres/Movimiento de Liberación de la Mujer*, que pretende involucrar al colectivo femenino en el conjunto de transformaciones sociales y políticas que están teniendo lugar en nuestro país en el periodo de la Transición. Dicho movimiento, que se inserta en postulados ideológicos y políticos de izquierda, considera óptima la doble militancia, es decir, se optaba por que

¹⁰⁹ Una de las obras más importantes que aborda el tema del movimiento feminista en España durante los años de la Transición es Escario, P., Alberdi, I. y López-Accoto, A. I. *Lo personal es político. El movimiento feminista en la Transición*. Madrid. Instituto de la Mujer. 1996.

las mujeres compaginaran la afiliación a colectivos feministas y a partidos políticos o sindicatos al mismo tiempo. Por otra parte, la militancia de las mujeres en las organizaciones políticas y sindicales era vista como una forma de introducir los postulados feministas en sus programas y en su actividad. Es en febrero de 1977 cuando el MDM/MLM, siguiendo esta tendencia, convoca las *I Jornadas de la Mujer Trabajadora*, en las que se quiere establecer una vía de comunicación entre el feminismo y la lucha obrera, haciendo especial énfasis en el trabajo sindical¹¹⁰.

La pretendida unidad del movimiento feminista se manifestó como imposible casi inmediatamente por las divergencias surgidas entre las partidarias del “feminismo de la igualdad” y las que eran favorables a su opuesto, el “feminismo de la diferencia”. Tanto en las ya mencionadas Jornadas de Granada como en las posteriores *Jornadas sobre el Patriarcado*, que tuvieron lugar ese mismo año en la Universidad Autónoma de Barcelona, quedaron claras las discrepancias entre las mujeres adscritas a una u otra posición. En las dos décadas siguientes, los mayores logros de las mujeres han sido la generalización de sus demandas (principalmente, la equiparación de derechos y el reconocimiento de su realidad específica) y la asunción de sus peticiones en los programas de los partidos políticos. Aunque el horizonte de la igualdad real es todavía lejano, medidas como la discriminación positiva y las cuotas femeninas en las instituciones y organizaciones políticas han hecho que las mujeres se incorporen poco a poco a los ámbitos de toma de decisiones y de poder.

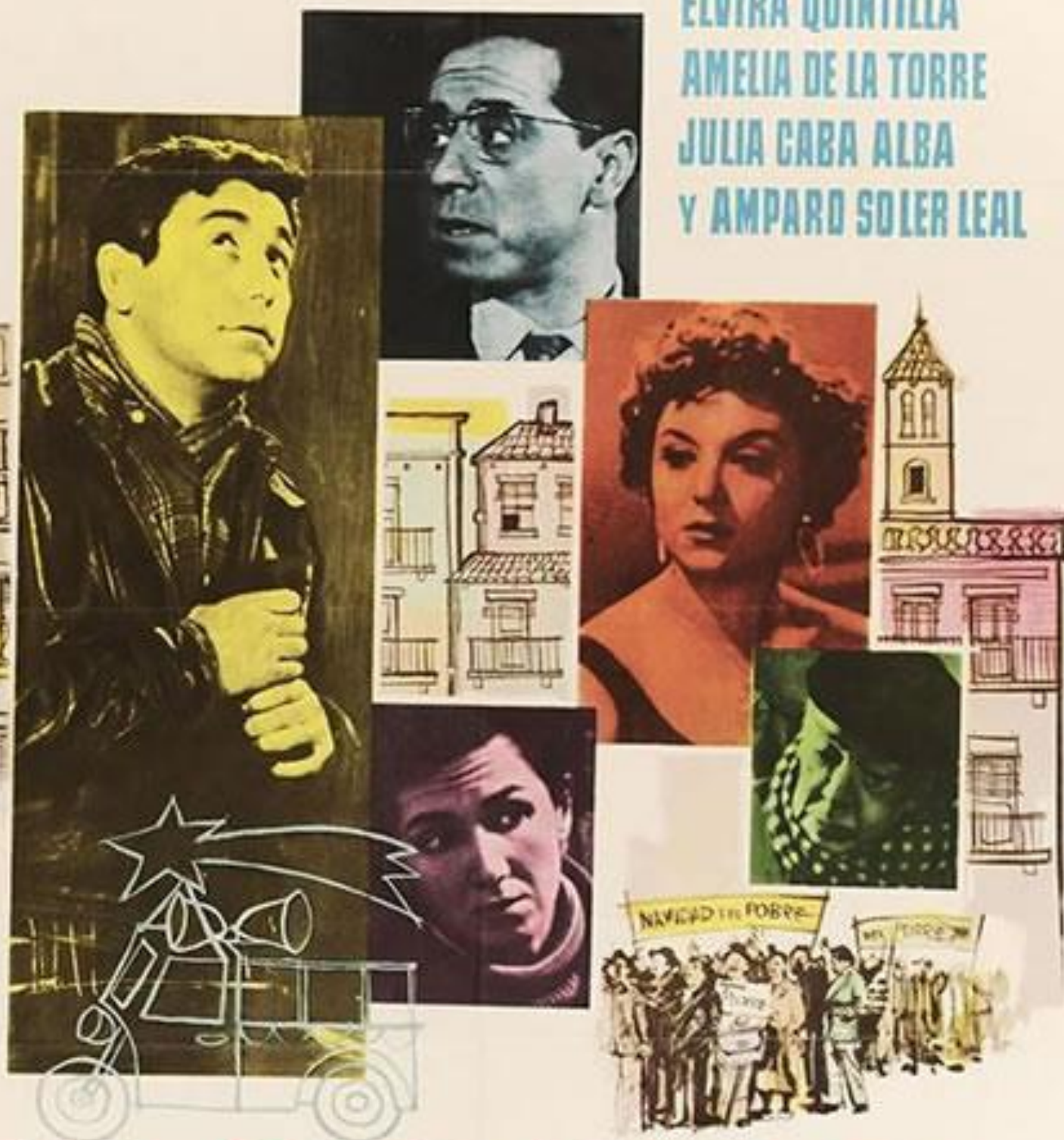
¹¹⁰ Las ponencias y comunicaciones de estas jornadas se recogieron en el libro *Movimiento Democrático de Mujeres/Movimiento de Liberación de la Mujer, I Jornadas de la Mujer Trabajadora*. Madrid. Editorial Akal. 1977.

filmax
PRESENTA

UNA PRODUCCION



GASTO SENDRA "CASSEN"
JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ
ELVIRA QUINTILLA
AMELIA DE LA TORRE
JULIA CABA ALBA
Y AMPARO SOLER LEAL



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

PLACIDO

UN FILM DE **LUIS G. BERLANCA**

3. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL.

3.1 Situación Social de las Mujeres durante el Franquismo.

La situación de las mujeres en España al finalizar la Guerra Civil puede ser calificada de paradójica, ya que, además de formar un colectivo fragmentado por la pertenencia a diferentes clases sociales de sus componentes, tienen entre ellas otro factor sustancial que las divide: el hecho de pertenecer al bando de los vencedores o de los vencidos.

El nuevo régimen surgido tras la sublevación y la contienda se encargará de abortar todos los mecanismos en pro de la igualdad sexual puestos en marcha durante el período de la II República: el derecho al sufragio, al matrimonio civil, al divorcio, al acceso a todos los niveles educativos en paridad de condiciones que los hombres, apertura del mercado laboral para las mujeres, incentivos a la participación en la vida pública (tanto en instituciones como en partidos políticos, sindicatos y otras asociaciones), etc.

La anulación de todos estos logros se produjo gracias a la acción en diversos frentes. En primer lugar, desde el punto de vista de los mecanismos represivos que dispuso el nuevo gobierno en su ordenamiento legal, con normas tales como la *Ley de represión de la masonería y el comunismo* o la *Ley de Seguridad del Estado*. Asimismo, la actuación de las fuerzas policiales persiguiendo a todas aquellas mujeres que se habían significado por su militancia en partidos y sindicatos de izquierda hizo que a éstas sólo les quedara

el camino de ser presas, exiliadas políticas o, en el mejor de los casos, el miedo y el silencio para aquellas que permanecían en el país.

Otro campo en el que se puso especial énfasis por parte del régimen franquista fue el educativo: tanto desde las escuelas como desde las otras instituciones fomentadas y favorecidas por el Estado (la Iglesia y la Sección Femenina de Falange, dirigida en sus primeros años por Pilar, hermana de José Antonio Primo de Rivera¹¹¹) se intentaba transmitir “*el discurso de la domesticidad y de la perfecta casada*”¹¹². Durante la dictadura se asumen los principios pedagógicos más reaccionarios del siglo XIX, que impulsaban la división de los contenidos educativos en base a la división de los sexos.

De aquí que la situación en el ámbito educativo durante la dictadura haga cierta la afirmación de la Dra. María Dolores Ramos, cuando en uno de sus textos dice: “*La oposición socio-cultural generada entre ser mujer (sujeto femenino volcado hacia la privacidad) y ser persona (sujeto masculino cuyo protagonismo transcurre en la esfera pública) se hizo irreductible. En esta tajante división de roles, la educación jugaba un papel primordial; se estableció la separación de sexos en la escuela y se introdujeron materias específicas para las mujeres de acuerdo con los papeles de género tradicionales. Se institucionalizó una educación diferenciada que alejó a las jóvenes de los estudios superiores, repercutiendo en la elección profesional femenina: no en vano*

¹¹¹ Fernández Jiménez, M^a Antonia. *Pilar Primo de Rivera. El falangismo femenino*. Editorial Síntesis. Madrid. 2008.

¹¹² Ramos, María Dolores. *Identidad de género, feminismo y movimientos sociales en España*; en Revista de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco. Vol. 21. Vitoria-Gasteiz. Universidad del País Vasco. 2000.

*maestras, enfermeras y auxiliares administrativas y de laboratorio fueron consideradas como un modelo de misioneras seglares”*¹¹³.

Por tanto, según lo visto podemos decir que uno de los rasgos característicos y definitorios del régimen franquista es el patriarcal; la sociedad se encontraba jerarquizada no sólo en razón de las diferencias de clase, sino que además lo estaba en términos de dominación y tutela de género. Las mujeres volvían a ser consideradas como seres apegados a la naturaleza por su capacidad reproductiva (incluso las solteras, viudas y casadas sin descendencia tenían la responsabilidad de lo que dio en llamar “maternidad social”), reservándose el espacio de actuación pública exclusivamente a los hombres. Esta realidad se fijaba a través del entramado jurídico creado por la dictadura: el subsidio familiar del 18 de julio intentaba evitar que las mujeres buscaran un trabajo fuera de casa para ayudar a la economía del hogar; posteriormente, esto quedó aún más claro tras promulgarse la *Ley de ayuda familiar* de 1946, que penalizaba este hecho con la pérdida del plus por parte del jefe de familia.

Estas normas jurídicas tenían su precedente en algunas leyes que dictó el gobierno nacionalista durante la Guerra Civil; éstas incidían en el campo educativo para condicionar el desarrollo social de hombres y mujeres desde uno de los primeros y principales agentes socializadores: la escuela. Parte de este corpus jurídico, siguiendo los planteamientos de Ballarín, lo forman las siguientes leyes:

- “23 de diciembre de 1936: un decreto prohibía la coeducación.

¹¹³ *Op. Cit.* n.º 112.

-
- 19 de agosto y 4 de septiembre de 1936: órdenes que se ocupaban de la expurgación de libros y depuración de profesores.
 - 4 de septiembre de 1936: una orden establece la supresión de la coeducación en los centros de enseñanza secundaria y similares; para ello se estableció que si hubiere varios institutos se dividiría a la población escolar, y caso de haber sólo uno se haría una división de horario para que no concurrieran al centro al mismo tiempo.
 - Ley de 20 de septiembre de 1938: reforma de la Segunda Enseñanza, al mismo tiempo que se implanta la segregación escolar.
 - 20 de enero de 1939: se dan normas para la Inspección.
 - Orden de 1 de mayo de 1939, la cual suprimía la coeducación en los grupos escolares en que se estaba desarrollando.”¹¹⁴

Las motivaciones por las que se prohibía de forma tan expresa la coeducación de niños y niñas se fundamentaban en la consideración de esta práctica como inmoral y antipedagógica desde el punto de vista ético del nuevo orden. Otra de las razones la constituía el objetivo de educar a las niñas como futuras madres y educadoras de hijos. La enseñanza dirigida al colectivo femenino tenía como epicentro el incentivo de su vertiente sentimental y hacer a las mujeres dóciles a los mandatos de sus maridos, padres, hermanos, etc., pasando de tal modo el cultivo de su intelectualidad a un segundo plano. Por supuesto, esto fue en detrimento tanto de la calidad como de la cantidad de educación que recibían las niñas del periodo franquista.

¹¹⁴ Ballarín, Pilar (ed.). *La mujer moderna y sus derechos*. Editorial Biblioteca Nueva - Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid. 2007.

Según la autora Marina Subirats, este hecho se puede deber a que “*hombres y mujeres tenían misiones totalmente diferentes en la sociedad*”¹¹⁵, por lo que se opinaba que la educación diferenciada sexualmente era necesaria para conseguir los objetivos pretendidos de cada uno. Sin embargo, no sólo se ofrecían dos modelos educativos diferentes, sino que uno de ellos era superior al otro y les otorgaba el rol dominante a los hombres, ofreciéndoles de este modo unas mayores posibilidades de actuación en el entorno social.

Como consecuencia lógica de la situación de la educación femenina en España durante esta etapa, expuesta hasta ahora en este apartado, las dificultades para la incorporación de las mujeres a la enseñanza superior eran enormes, aunque no hubiera ninguna normativa que la prohibiese expresamente. Este hecho también se ponía de manifiesto en la formación de los futuros educadores y educadoras, puesto que las técnicas pedagógicas utilizadas incidían en la educación diferencial por sexos, fundamentada en las supuestas diferencias biológicas.

Los programas de estudio diseñados por los distintos gobiernos de la dictadura destinaban asignaturas específicas para las niñas. La Ley de 20 de septiembre de 1938 que reformaba la Enseñanza Secundaria, mencionada anteriormente, disponía como obligatorias para el estudio de las chicas las materias de Formación Político-Social, Música, Labores, Cocina, Economía Doméstica y Educación Física. En el mismo sentido actuó la Ley de Educación Primaria de 17 de julio de 1945, que impuso las

¹¹⁵ Subirats, M. y Brullet, C. *Rosa y azul. La transmisión de los géneros en la escuela mixta*. Colección Estudios. Instituto de la Mujer. Madrid. 1992.

asignaturas de Formación Político-Social, Educación Física, Iniciación para el Hogar, Canto y Música.

Aunque se observe cierta cantidad de disciplinas diferentes, todas ellas encerraban un contenido similar, destinado a enfocar la actividad femenina hacia el servicio doméstico y, en general, a los fines naturales a los que las mujeres estaban abocadas: el matrimonio y la maternidad¹¹⁶. Los conocimientos acerca de este tipo de tareas eran reforzados mediante la actividad de organizaciones como la Sección Femenina (la cual abordaremos a continuación), que creó una red de Círculos de Juventudes en los que proponía el aprendizaje de manualidades, actividades artesanales y se formaban talleres para la adquisición de un oficio.

En cuanto al asociacionismo femenino durante nuestra época de análisis, el primer período de la dictadura, caben destacar dos de los agentes socializadores más importantes para las mujeres durante todo el franquismo: la ya mencionada Sección Femenina, y Acción Católica. Ambas instituciones (ya que no eran simples asociaciones al estar bajo el amparo directo del Estado) tenían una concepción similar de los que deberían ser los pilares fundamentales en los que se basara la educación destinada a las mujeres: la Patria, la Fe católica y el *natalismo*, principal aportación femenina a la construcción del Estado ideado por los jerarcas del régimen.

¹¹⁶ Morales Villena, Amalia. *Género, mujeres, Trabajo Social y Sección Femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista*. Instituto de Estudios de la Mujer. Universidad de Granada. 2010.

Este tipo de organizaciones femeninas contrastan radicalmente con las que surgieron durante el período republicano, muchas de ellas ligadas a los partidos políticos y sindicatos de izquierda. Muestra de lo que decimos son las asociaciones aparecidas en los prolegómenos o ya durante el conflicto civil y que jugaron un papel decisivo en el mismo. Por citar las más importantes, mencionaremos *Mujeres Antifascistas* (AMA), que estaba bajo el amparo del Partido Comunista; *Mujeres Libres*, nacida en el seno de la CNT; y *Unión de Muchachas*, órgano de la Juventud Unificada Socialista¹¹⁷. Todas éstas se manejaron en torno a lo que se ha dado en llamar “feminismo proletario”, pero, como veremos, tenían concepciones bastante diferentes acerca del papel que deberían ocupar las mujeres en la sociedad, sobre todo en una sociedad en crisis como lo era en aquellos años la española.

Mujeres Antifascistas fue la que alcanzó mayor relevancia al recibir el encargo del gobierno republicano de ayudar en la retaguardia de los distintos frentes. Esta organización defendió la dicotomía entre los ámbitos masculino y femenino y una maternidad de responsabilidad social. Sin embargo, pese a la gran difusión que alcanzó su revista, *Mujeres*, y a lo eficaz que resultó como elemento de movilización femenina, nunca describió a las mujeres como sujetos con identidad propia.

Mujeres Libres, en cambio, propuso desde un principio un cambio en el papel que las mujeres juegan en la sociedad, con lo que se apostaba por una estrategia feminista, además de por la vía de transformación social según los parámetros libertarios. La evolución de los acontecimientos bélicos hizo que el objetivo de la igualdad de los

¹¹⁷ Nash, Mary. *Mujer y movimiento obrero en España, 1931–1939*. Editorial Fontamara. Barcelona. 1981.

sexos palideciera ante necesidades más perentorias, a pesar de la fuerte implantación que consiguió esta organización, sobre todo en las zonas en las que los ácratas predominaban sobre otras opciones políticas.

Por último, *Unión de Muchachas*, creada ya en plena Guerra Civil, y su órgano oficial, la revista *Muchachas*, intentaban introducir a las jóvenes en cuestiones educativas, culturales y políticas. Sus miembros cumplían funciones de intendencia y ayuda logística tras las líneas del frente.

Toda esta respuesta organizada para luchar contra el fascismo demostrada por las mujeres en pleno conflicto no se tradujo en presencia femenina en las direcciones de los diferentes partidos y sindicatos de clase, que fue meramente testimonial tanto durante la II República como durante la Guerra Civil (si exceptuamos el caso de Dolores Ibárruri, que alcanzó la Secretaría General del Partido Comunista de España).

Una vez concluida la primera fase del franquismo, la nueva situación exterior, la posición que ocupa España en el mundo en estos años y las exigencias económicas provocaron una serie de transformaciones en la sociedad española, entre las que se encuentra la progresiva incorporación de las mujeres al mercado laboral. Sin embargo, la mano de obra femenina fue, volviendo a las palabras de M^a Dolores Ramos, “*barata, diferenciada y subordinada*”, aunque este hecho no fue óbice para que jugara un papel clave en el despegue económico que se dio durante esta etapa del desarrollismo. Las mujeres se emplearon en los sectores que tradicionalmente les han sido asignados: la

confección y el textil, el servicio doméstico, los puestos de dependientas en el comercio, la sanidad (sobre todo enfermería) y el magisterio¹¹⁸.

La precariedad en cuanto a condiciones laborales en la que se produjo esta incorporación al mercado de trabajo de las mujeres (ocupando los puestos menos deseados, con menor capacidad de promoción y peor pagados en comparación con los hombres, si éstos realizaban la misma tarea) provocó que surgiera una incipiente organización entre las trabajadoras, germen de las futuras asociaciones que se originarían en torno al movimiento de mujeres durante la Transición a la democracia. Las primeras movilizaciones del colectivo femenino tuvieron lugar en el periodo 1952-1960 en relación a las dificultades que aparecían en el proceso productivo y en contra de la carestía de la vida. Posteriormente, este asociacionismo se fue expandiendo a las organizaciones vecinales y de amas de casa, diversificando de esta forma las motivaciones de la lucha social.

Estas nuevas necesidades del mercado laboral y, como vemos, la progresiva incorporación de las mujeres al mismo provocó igualmente una modificación en el sistema educativo. La Ley General de Educación de 1970 intentó adaptar la formación recibida por hombres y mujeres en los distintos niveles de la enseñanza reglada a dichas necesidades y a las nuevas realidades de la sociedad española de la época. Esta nueva norma no hacía referencia a la coeducación y, además, mantenía la obligatoriedad de las enseñanzas diferenciadas por razón de sexo; sin embargo, igualaba los currículums

¹¹⁸ Royo Prieto, Raquel (Dir.). *Corresponsabilidad, valores y género*. Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer. Vitoria-Gasteiz. 2012.

académicos de hombres y mujeres, es decir, ambos colectivos de estudiantes pasaban a tener el mismo número de asignaturas.

El nuevo modelo educativo trajo consigo una serie de consecuencias, a nuestro entender, negativas para la propia enseñanza. La primera de ellas es la consideración de todas aquellas prácticas que hasta ese momento habían sido propias de las niñas como tareas de signo inferior. Otro de los resultados de la imposición de un sistema, que siempre se había considerado superior al femenino, fue, siguiendo las palabras de Marina Subirats, *“la generalización de un modelo cultural formado, no a partir de valores comunes, sino de valores de un solo grupo, [y que] tiene como consecuencia inmediata la discriminación de los otros grupos sociales”*¹¹⁹.

Por otra parte, la desaparición de algunos valores fundamentales que eran propios del “modelo femenino” supone, incluso en la actualidad, el desprecio por los mismos por considerarlos comportamientos atribuibles a las mujeres. Los hábitos y usos de competitividad, agresividad o dominación predominan sobre algunos valores positivos, en su mayoría relacionados con la emotividad, propios de aquel modelo para las mujeres. Reafirmando esta idea, Ballarín opina que la eliminación de las cuestiones domésticas del expediente académico supuso un desprestigio de lo construido como femenino y de las tareas que realizan exclusivamente las mujeres todavía en nuestros tiempos: *“Por otro lado, este hecho contribuye a ocultar su existencia y mantener el*

¹¹⁹ Subirats, Marina. *Conquistar la igualdad: la coeducación hoy*, en *Revista Iberoamericana de Educación*. Número 6. Género y educación (septiembre-diciembre 1994). Organización de Estados Iberoamericanos.

prejuicio de que se trata de algo tan sencillo y fácil que el sistema formal no merece ocuparse de ello”¹²⁰.

Por último, cabe señalar que, aún con la reforma educativa que se llevó a cabo en el último lustro de la dictadura franquista, y con los cambios que sufrió la sociedad de nuestro país a raíz de la época del desarrollismo, el número de mujeres que alcanzaban los estudios medios y superiores era bastante menor con respecto al de varones.

3.2 El cine como recurso para el conocimiento histórico.

“Llegará un momento en que a los niños en las escuelas se les enseñe todo a través de películas; nunca se verán más obligados a leer libros de Historia”

(D.W. Griffith, 1915)¹²¹

Aunque esta atrevida predicción de uno de los precursores del lenguaje cinematográfico no se haya llegado a cumplir, el cine sí que se ha convertido, como ocurre con las demás manifestaciones culturales y artísticas, en una importante fuente para el conocimiento de cada uno de los periodos históricos. Pocos dudan actualmente de que el cine se ha convertido en un testimonio directo de todos los acontecimientos acaecidos

¹²⁰ *Op. Cit.* n.º 114.

¹²¹ Berrueto Albéniz, R. “El cine como recurso metodológico en la docencia de Historia de la educación”, en *Cuadernos de Historia de la Educación*, n.º 7, pp. 7-11. Sociedad Española de Historia de la Educación. Pamplona. Universidad Pública de Navarra. 2010. Así comienza su artículo “35 mm que cambiaron la historia. El cine como recurso didáctico en la explicación de la historia.” J. M. Blay Martí en el n.º 33 de la revista *Supervisión* 21 (julio 2014).

tanto en el siglo XX como en la década y media transcurrida de la presente centuria. Pero el *séptimo arte* no sólo ha sido un mero testigo mudo de las convulsiones producidas en los últimos 120 años alrededor del mundo, sino que además ha puesto un espejo enfrente de la sociedad en cada momento histórico: “*Toda película es de algún modo histórica, no sólo por cómo refleja el hecho histórico, sino más bien por cómo ve la sociedad que la realiza.*”¹²² Por todo ello, el cine es un utensilio didáctico indispensable para enseñar la Historia, ya que “*el cine no es la sociedad ni es la realidad. Es un intermediario entre nosotros y la sociedad.*”¹²³

Desde la finalización de la II Guerra Mundial, algunos teóricos defendían la utilización de las películas como herramientas para el conocimiento de la Historia. Sin embargo, no es hasta finales del siglo pasado cuando se populariza y extiende como recurso didáctico gracias a la evolución tecnológica¹²⁴. Los pioneros en relacionar *Cinematografía* e *Historia* (meros aficionados, puesto no existía aún una disciplina universitaria que abordara el estudio de este medio de expresión surgido a finales del siglo XIX) realizaron unas investigaciones que se centraban exclusivamente en el análisis de los cineastas (entiéndase por ellos todos aquellos que participan en la elaboración de películas; el término no sólo hace referencia a los realizadores) y de los textos audiovisuales elaborados en esas primeras décadas.

¹²² Ferro, M., Kriegel, A., Besançon, A. *Historie et Cinéma. L'expérience de "la Grande Guerre"*. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 20, 2, 1965, pp. 327-336.

¹²³ Breu, R. *La Historia a través de cine. 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*. Editorial Grao. Barcelona. 2012.

¹²⁴ Carracedo Manzanera, C. *Diez ideas para aplicar el cine en el aula*. Universidad China de Hong Kong. Hong Kong. 2009.

Un ensayo de 1947 transformaría para siempre la conexión entre ambas materias. “From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German film”¹²⁵, del alemán Siegfried Kracauer, obra en la que se afirmaba que el cine teutón de entreguerras anticipó la llegada del nazismo, cambió los parámetros de la anterior interrelación. Era el resultado de la aproximación de la Historia a otras Ciencias Sociales, tales como la Psicología o la propia Sociología. Este precursor abrió la puerta por donde, años después, el francés Marc Ferro llegaría a ser considerado el maestro del arte cinematográfico como fuente de la ciencia histórica y como medio didáctico de la Historia Contemporánea¹²⁶. Ferro posee una doble tendencia investigadora: el reflejo de los hechos sociales en el cine y el rigor crítico en el análisis histórico. Este historiador, perteneciente a la *Escuela de los Annales*, publicó en 1965 el primer artículo que esta revista dedicaba al cine. Trataba sobre la relación entre la Primera Guerra Mundial y el cine¹²⁷. Para Ferro, el cine no *refleja* la realidad, sino que la *revela*, siendo tan importante lo que se dice en ellas como lo que se oculta¹²⁸.

Uno de los seguidores de Ferro amplió su campo de estudio y puso en relación las ideologías existentes en cada época con las películas que se producen en dicho momento histórico y en cada país, todo ello desde una mirada social. Este autor era Pierre Sorlin, catedrático de Sociología de los Medios Audiovisuales en la Universidad de la Sorbona. Su línea de investigación se trasladó, además de a otros países del viejo

¹²⁵ Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German film*. Editorial Paidós. Barcelona. 2001.

¹²⁶ Afirmación realizada por José María Caparrós Lera en su artículo “*Enseñar la Historia Contemporánea a través del cine de Ficción*”.

¹²⁷ Ferro, Marc. *Historie et Cinéma: l’expérience de La Grande Guerre*. Revista Annales. Volumen 20. Número 2. París. 1965. Pp. 327-336.

¹²⁸ De Pablo S. Introducción. *Cine e Historia: ¿la gran amenaza ilusión o la amenaza fantasma?* Departamento de Historia Contemporánea. Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea. Vitoria-Gasteiz. 2001.

continente como Italia u Holanda, a Gran Bretaña, ya que fue presidente de la *International Association for Media and History* (IAMHIST) de Oxford, donde impartió un monográfico sobre el nexo de unión entre historia y cine.

Al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos, el iniciador de este tipo de estudios fue Martin A. Jackson, uno de los fundadores del *Historians Film Committee*. Otros destacados historiadores del cine norteamericanos son John O'Connor, que en el pasado editó la revista "Film and History", y Robert A. Rosenstone que, siguiendo la estela de los franceses Ferro y Sorlin, investiga cómo las películas explican y se relacionan con la Historia, en vez de centrarse en su condición de mero reflejo de la misma.

En lo que respecta a nuestro país, historiadores como Joaquim Romaguera, Esteve Rimbau, Flores Auñón y Monterde fueron los que efectuaron los primeros acercamientos a la cuestión que nos ocupa¹²⁹. Sin embargo, al que podemos considerar como precursor es a Ángel Luis Hueso con su obra "El cine y el siglo XX". Por otra parte, uno de los creadores contemporáneos más prolíficos y al que hemos mencionados varias veces en el presente trabajo es José María Caparrós Lera, artífice del Centro de Investigaciones *Film-Historia*, del Parque Científico de la Universidad de Barcelona y de la revista "Film-Historia", única publicación española dedicada a esta materia. Igualmente, es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de

¹²⁹ A España llegan con retraso las diversas líneas de investigación de este campo de estudio debido a dos causas principales: el atávico atraso que ha venido sufriendo tradicionalmente la Historiografía de nuestro país y las reticencias que hubo en un principio en determinados ámbitos académicos a admitir al cine como una herramienta más para el conocimiento de la historia.

España y vicepresidente de *CinemaNet*, además de autor de cuantiosos artículos relacionados con el cine y la Historia¹³⁰.

Es precisamente el propio Caparrós Lera el que, para afrontar el análisis y la crítica de los textos audiovisuales, ofrece una guía de estudio sustentada en la distinción de una tipología de filmes históricos¹³¹. Los divide en tres categorías:

1. *Películas que son reflejo de las distintas épocas a través del film*. Son aquellas que, sin voluntad directa de “hacer Historia”, poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o sirven para conocer las mentalidades de cierta sociedad en un determinado tiempo histórico. A estas cintas Marc Ferro las llama “de reconstrucción histórica” y aportan, tanto al investigador/docente como al alumnado, valiosa información sobre dichas sociedades y épocas.
2. *Filmes de recreación histórica o de “ficción histórica”*¹³². Se pueden enmarcar aquí aquellas películas que evocan un hecho histórico, o se basan en unos personajes cuya existencia fue real, con el fin de narrar acontecimientos del pasado pero con un tratamiento novelado, sin ceñirse a cómo ocurrieron realmente esos pasajes de la historia. Estos documentos no nos serán de interés

¹³⁰ Entre su vastísima producción bibliográfica acerca del tema que abordamos en este epígrafe destacamos las siguientes publicaciones:

Arte y política en el cine de la República. Edicions Universitat Barcelona. Barcelona. 1981.
El cine español bajo el régimen de Franco. Edicions Universitat Barcelona. Barcelona. 1983.
El cine español de la democracia. Editorial Anthropos. Barcelona. 1992.
100 grandes directores de cine. Alianza Editorial. Madrid. 1995.
100 películas sobre Historia Contemporánea. Alianza Editorial. Madrid. 2004.
Breve historia del cine americano. Littera Books. Madrid. 2002.
Historia del cine europeo. Editorial Rialp. Madrid. 2003.
Historia del cine español. T&B Editores. Madrid. 2007.

¹³¹ Caparrós Lera, J. M^a. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza Editorial. Madrid. 2004.

¹³² Terminología utilizada por Jean-Pierre Comolli, profesor de Cine en la Universidad de París.

para conocer la sociedad en la que se realiza, pero si pueden ser fuentes a las que puede acudir el historiador para aproximarse a esa idealización del pasado.

3. *Películas de reconstitución histórica*. En ellas hallamos una voluntad clara de “hacer Historia”. Evocan un acontecimiento, un hecho o un personaje histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dependiendo de la subjetividad del realizador. Estos filmes son obras básicas como fuentes para la investigación histórica y como recurso didáctico, aunque, obviamente, requieren de un análisis para conocer si se pueden utilizar como tales. De esta forma, estas filmaciones nos sirven para saber cómo pensaban las personas de una sociedad sobre un determinado acontecimiento histórico y del propio hecho histórico en sí mismo. En estos casos, el director casi adopta la postura de un historiador. En conclusión, estos textos son las que más útiles pueden llegar a ser para el conocimiento de la Historia.

Por todo ello, cada vez son más los docentes historiadores que incluyen el cine en sus programas de estudio. Como ejemplo mencionaremos la experiencia referida por Milagros León Vegas, profesora del Departamento de Historia Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, en su comunicación *El séptimo arte como recurso para la investigación y el aprendizaje del pasado histórico*.¹³³ En este punto, nos parece interesante citar algunos de los objetivos que un grupo de docentes de

¹³³ Presentada a las “IV Jornadas de Innovación Educativa y Enseñanza Virtual en la Universidad de Málaga”.

su mismo centro¹³⁴, entre los que se incluía la propia autora, se marcaron con respecto a la utilización en sus clases de este tipo de material audiovisual:

“Bajo el interés común de desarrollar habilidades inherentes al trabajo en equipo de nuestros alumnos, cada docente aplicó aquellos recursos y materiales que mejor respondían a las características de su asignatura y perfil de sus discentes.

Así mismo, la incorporación de las nuevas tecnologías fue otro de objetivos comunes y preferentes del mencionado PIE. El reto a alcanzar: La mejora de las clases magistrales, desde la afinidad de la sociedad del conocimiento con la Universidad del siglo XXI, así como la búsqueda del aprendizaje significativo del alumno a partir de la reflexión de contenidos y destrezas transmitidas desde herramientas expresamente diseñadas o planificadas para el mejor desarrollo de su formación.

Entre el amplio abanico de recursos susceptibles de trasladar a la realidad del aula optamos, en nuestro caso, por el vídeo, específicamente por el cine de género histórico.

Dos puntualizaciones al respecto:

1º. En el ámbito de la enseñanza podemos distinguir el vídeo didáctico, en especial documentales o materiales elaborados por las editoriales para un fin pedagógico muy concreto, del vídeo utilizado con fines didácticos. Lógicamente, el material fílmico utilizado y las actividades propuestas responden a esta última categoría, pues el aprendizaje no se consigue sólo con el visionado, sino tras el análisis del mismo.

¹³⁴ Los mismos colaboraron en un proyecto común de innovación docente al que titularon “Las competencias genéricas en las guías docentes adaptadas al EEES: el trabajo en equipo como actividad de enseñanza y profesionalización” (PIE08-077).

2º. El cine constituye un documento apropiado para la reflexión por parte de los historiadores, en cuanto intenta reproducir hechos del pasado, con mayor o menor fidelidad. Ni el lenguaje ni la ideología pueden ser, obviamente, un fiel reflejo de los acontecimientos recreados, por la exigencia lógica de adaptarse a los esquemas actuales, de manera que el espectador entienda con facilidad la trama e identifique a los personajes sin necesidad de conocer previamente el tema.

En cualquier caso, su valor testimonial para adentrarse, de forma amena, en el descubrimiento de otras centurias coloca al cine en una interesante posición dentro del ámbito de la enseñanza, en cuanto enlace directo entre presente y pasado.

Desde estas consideraciones pretendíamos despertar en el alumno el espíritu crítico y el gusto por la investigación histórica, a partir de la crítica de episodios contenidos en películas de género histórico.”

También creemos de relevancia poner de manifiesto los resultados obtenidos por esta experiencia práctica en cuanto a los avances practicados en la metodología didáctica para la mejor aprehensión de conocimientos por parte del alumnado:

“La utilización de las películas históricas para un tipo de enseñanza transmisiva de corte unidireccional es en sí provechosa. Sin embargo, nuestro máximo empeño era buscar procesos cognitivos más complejos que la simple memorización o aceptación de la información transmitida. Buscamos la reflexión, poniendo delante del alumno el material necesario para obtener de él pensamientos e ideas, no repeticiones textuales

de conceptos. Los largometrajes históricos por sí mismos no garantiza el aprendizaje.

Sólo en el contexto de una clase presencial donde se den indicaciones previas y se suscite el debate final o la puesta en común de dudas u opiniones tendrá sentido este tipo de “iniciativas multimedia”.

A todo ello podríamos unir la motivación, pues el lenguaje plástico reúne, a nuestro entender, bastantes atractivos y ventajas de lo que podríamos llamar un “buen material pedagógico”, siempre que subyazca la intervención y guía del profesor en su utilización.

Apostar por la aplicación de material multimedia supone, sobre todo, abogar por una nueva metodología educativa. No queremos trasladar los errores de la utilización de material tradicional a la docencia universitaria. Es importante integrar en el ámbito de la educación superior aquellos elementos de aprendizaje susceptibles de facilitar la construcción de conocimiento, utilizando para ello todas las vías de comunicación a nuestro alcance y expandidas en la cotidianeidad del siglo XXI como el cine.”

Pero no todo va a ser ventajas en el uso del cine como herramienta didáctica para el conocimiento histórico. El primer obstáculo que nos vamos a encontrar, no por ser evidente, deja de ser peligroso: el cine es la representación de la realidad, no la realidad en sí misma. Es curioso observar como la potencia de las imágenes de determinada película han sustituido el hecho real. Un ejemplo paradigmático de lo que comentamos

se ha producido en nuestro país; la escena de *Operación Ogro*¹³⁵ en la que se reproduce la voladura del coche de Carrero Blanco, Almirante y Presidente del Gobierno de uno de los últimos gabinetes de Franco, ha reemplazado en el imaginario colectivo a un suceso del que no se tienen imágenes¹³⁶.

Asimismo, a la hora de afrontar el visionado de los textos audiovisuales, es necesaria una previa *alfabetización visual*, es decir, aprender los conceptos básicos relacionados con el lenguaje cinematográfico y el manejo de las tecnologías necesarias para llevar una historia a la gran pantalla. Esta parte de la formación es fundamental tanto para los investigadores y docentes como para el alumnado. De no realizarse así, se podría producir una lectura acrítica de dichas películas por parte del espectador, esto es, una incompreensión del contenido ideológico que toda cinta lleva implícito.

El último de los riesgos que podemos correr a la hora de usar el cine como medio para conocer la Historia es el de no saber diferenciar las películas históricas y aquellas en las que el cine es el que narra la Historia. Las primeras son más un reflejo de su época que del propio hecho que cuentan. La Historia es para estos filmes un mero vehículo para la narración, por lo que no constituyen una fuente veraz de conocimiento histórico. El cine que cuenta la Historia, por contra, es una especie de reconstrucción documental de aquello que sucedió y que respeta de modo escrupuloso los testimonios históricos que han llegado hasta el momento de su realización.

¹³⁵ *Operación Ogro* fue una coproducción hispano-italiana de 1979 dirigida por Gillo Pontecorvo y protagonizada por Gian Maria Volonté, Eusebio Poncela, José Sacristán y Ángela Molina. En la misma se narra el intento de secuestro y posterior asesinato de Carrero Blanco a manos de ETA en 1973.

¹³⁶ Aunque sí de los daños materiales que produjo el atentado, así como de las conversaciones de los servicios de emergencia.

Como conclusión de este epígrafe, un párrafo del propio Blay Martí nos servirá para justificar el tema elegido para el presente estudio, el reflejo de la realidad femenina en un determinado periodo de la historia española a través del cine (aunque no compartamos su optimista análisis acerca del momento actual de las mujeres en la sociedad y el cine de nuestro país):

*“Otro elemento esencial, es tratar el papel de la mujer en la sociedad y cómo ha ido cambiando a lo largo de la historia. Esto se ve con suma claridad en el lugar que la mujer ha ocupado en las grabaciones cinematográficas. De ser una mujer sumisa, a la sombra del hombre, de ser secundaria en la trama fílmica, reflejo de la sociedad en la que estas mujeres vivían. Esto ha cambiado, las mujeres ahora se sitúan al frente, tanto en las películas como en la sociedad, son las heroínas, llevan el todo el peso, son las protagonistas. Esta evolución nos ayudará a tratar, a lo largo de la historia, las relaciones entre ambos sexos, a comprenderlas, analizar por qué asumían unos roles y no otros, etc. Y un tema muy importante, y que sigue vigente, por desgracia, el de la violencia de género. Y en este tema, el de la mujer y su lugar en la historia, el cine, de nuevo, es un instrumento explicativo eficaz y eficiente.”*¹³⁷

3.2 El Cine durante la Dictadura.

Por las características del nuevo régimen establecido en España tras la Guerra Civil, la cultura en general y concretamente los medios de comunicación de masas y el cine, sufrieron un grave retroceso. Esto se debió al marco represivo diseñado por los sublevados, el cual originó el desmantelamiento de las estructuras comunicacionales

¹³⁷ Op. Cit. nota n° 121.

existentes durante la II República y afines a la misma: cierre de los medios y empresas cinematográficas, represión de sus profesionales (que eran encarcelados, ejecutados o forzados al exilio), se instaura una férrea censura y se proscribe la utilización en el ámbito informativo de las demás lenguas presentes en el Estado: el euskera, el catalán y el gallego.

A continuación, pasaremos a enumerar, según la clasificación que establece Román Gubern, las normas que fueron dictando los diferentes gobiernos del periodo franquista en las diversas etapas que fue experimentando la propia dictadura según su propia evolución económica, política y social y el desarrollo de los acontecimientos que le afectaban en el panorama geoestratégico exterior. Según los planteamientos de este autor, se pueden diferenciar 3 fases en la evolución de la estructura legislativa del franquismo¹³⁸:

- *Decreto de confiscación de material subversivo e inmoral (diciembre 1936).*
- *Creación de la Junta Superior de Censura Cinematográfica (noviembre 1937).*
- *Ley de Prensa (abril 1938).*
- *Orden Ministerial sobre censura de guiones de cine (julio 1939).*

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial:

- *Orden atenuando las normas de censura de Prensa (marzo 1946).*

¹³⁸ Gubern, Román. *Cine y comunicación de masas*; en VV. AA. *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1977. Págs. 189-201.

Fin de la autarquía e inicio del *desarrollismo burgués*:

- *Normas de censura cinematográfica (febrero 1963).*
- *Ley de Prensa e Imprenta (marzo 1966).*
- *Reforma del artículo 165 bis del Código Penal (abril 1967).*
- *Ley de Secretos Oficiales (abril 1968).*
- *Nuevas normas de censura cinematográfica (febrero 1975).*

Este recorrido legislativo abarca desde el primer franquismo autárquico, dirigido por los falangistas y por los militares golpistas, hasta la última etapa desarrollista dirigida por los tecnócratas del *Opus Dei*, que desde la década de los 60 intentaban adaptar la sociedad española a la economía de libre mercado. La industria audiovisual, eso sí, sufrió con mayor intensidad el azote de la censura durante todo el franquismo en comparación con otras disciplinas artísticas potencialmente “peligrosas” para el régimen como, por ejemplo, la producción literaria. Este hecho se origina por dos razones fundamentales: por los mayores costes que comporta la creación cinematográfica y porque el cine, junto con la radio, arrastra en esos tiempos mayor cantidad de público que cualquier otro medio de comunicación o que cualquier manifestación cultural (el cine y la radio son consumidos mayoritariamente por las clases populares mientras que la literatura sólo es demandada por las personas instruidas que, en la España de esos años, constituyen un colectivo minoritario).

Precisamente, el riesgo que suponen las grandes inversiones que necesita la industria del cine para su desarrollo hace que los empresarios propietarios de las productoras, distribuidoras y exhibidoras asumieran pocos riesgos, tanto comerciales como censores. Además, y siguiendo de nuevo la exposición de Gubern, el cine y, en general, toda la comunicación audiovisual, reúne un mayor número de tabúes que otros actos comunicativos ya que, además de los puramente narrativos, nos encontramos con otros tabúes políticos, religiosos y sexuales de carácter iconográfico¹³⁹.

Como consecuencia de este rígido control por parte de las altas esferas del Estado, se pueden observar unas carencias en ambos extremos del esquema comunicativo: por una parte, los creadores cinematográficos se imponían una autocensura al no poder tratar una larga lista de temas “tabú”, con la consiguiente merma en la riqueza de los contenidos; en el otro lado, nos encontramos con los receptores de estos mensajes mutilados, los espectadores de las salas, a los que se les escatimó toda una serie de mensajes que podrían incidir en los valores democráticos y de libertad. En cambio, recibieron un enorme cúmulo de contenidos conservadores, machistas, xenófobos y de puritanismo católico que, en conjunto, pretendían mantener al público ajeno a la cruda realidad española de esos años.

En la vertiente opuesta, también hubo un grupo que resultó beneficiado de esta situación no demasiado alentadora para el cine de nuestro país: éstos fueron los miembros de la burguesía propietaria de los medios de comunicación. Ciñéndonos a la industria cinematográfica, el régimen construyó unas estructuras proteccionistas y un sistema de

¹³⁹ Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona. Editorial Lumen. 1989.

ayudas para los productores cuyas películas, tanto en el fondo como en la forma, agradaban a los jerarcas del franquismo. De esta forma, se produjo un enriquecimiento rápido de este selecto grupo de empresarios del cine que producían prestando más atención a los deseos de la *Junta de Protección*, máximo órgano censor de la dictadura, que a las variadas peticiones del público; lógicamente, esto fue en detrimento de la calidad de las creaciones durante estas cuatro décadas.

Ante este panorama, los profesionales del medio que no optaron por el exilio decidieron que la única forma de actuación posible en aquellos momentos era la de intentar reformar el sistema desde dentro. Dos de las iniciativas más señeras se produjeron en el año 1955, cuando el país todavía estaba inmerso en la época más dura del franquismo: la primera de ellas la constituyeron las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, mientras que la segunda fue el Primer Congreso de Escritores Jóvenes, posteriormente prohibido. Ambos encuentros (que, en un principio fueron auspiciados por el SEU, *Sindicato Español Universitario*, de ideario falangista) no eran más que un modesto intento de modificar el marco legal represivo que regía el cine, sin que esto significara ninguna transformación desde la raíz del mismo. La única pretensión de estos grupos opositores era adaptarlo a la realidad de una industria cinematográfica privada que pudiera manejarse dentro de la economía de libre mercado y de una sociedad liberal-burguesa. Sin embargo, el propio estadio del régimen impidió que estas solicitudes fueran atendidas en alguno de sus puntos.

El momento del cambio vendría unos años después, cuando el inicio del despegue económico del país en la época que se ha dado en llamar del *desarrollismo* provocará

que el estricto corsé jurídico impuesto a los medios de comunicación y, específicamente, al cine se vaya flexibilizando progresivamente. Al poder político llegarán miembros del *Opus Dei* sustituyendo a los que hasta entonces habían sido los directores del rumbo de la dictadura: los militares y los altos cargos falangistas. Serán estos nuevos gestores los que intentarán llevar a España hacia la economía de mercado; este intento tropezará con una dificultad principal: liberalizar la economía dentro de un sistema social y político dictatorial, es decir, carente de libertad. En lo que respecta a la cinematografía, este impedimento se plasmará fehacientemente cuando los empresarios de los diversos sectores del cine procuren comercializar una película que choque de frente con la censura.

El conflicto entre libertad económica y libertad política se hará evidente con la promulgación de la nueva *Ley de Prensa e Imprenta* de 1966 (estando al frente del Ministerio de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne). Esta norma se limitaba exclusivamente a traspasar el control previo que hacía la censura del manuscrito del guión a una fase posterior, cuando el texto del guión se encontraba ya impreso. Pero este mínimo cambio provocó tal reacción en los sectores más inmovilistas del régimen que, inmediatamente, se realizaron una serie de correcciones al artículo 165 bis del Código Penal al año siguiente, en el que se establecían unas medidas de castigo y de represión, que podían llegar hasta penas de prisión, contra los autores de las obras que no pasaran esos exámenes de la censura; en el mismo sentido, se aprobó la Ley de Secretos Oficiales en 1968. Esto quiere decir que a cada intento de mejorar las condiciones de creación en el ámbito cultural se producía una respuesta por parte del conocido “búnker” de El Pardo.

Para terminar con el aspecto político de la cinematografía durante el franquismo, diremos que en su última etapa, la del desarrollo económico, las directrices del Ministerio con respecto al cine establecían un doble baremo: el primero de ellos era la consideración de la película como “*Obra de Interés Especial*”, lo que quiere decir que a la misma se le daba cobertura económica desde el Estado por su calidad, orientada a la obtención de premios en los festivales internacionales (lógicamente, se pasaba por alto la influencia que ejercía sobre este tipo de obras la tradición cinematográfica previa a 1939)¹⁴⁰. La segunda de estas líneas de apoyo oficial se destinaba a filmes de gran éxito comercial, con lo que, en esta otra vertiente, el Estado franquista quería apoyar la expansión económica de la industria privada del ramo.

En este momento del capítulo pasaremos a destacar a aquellas obras y sus autores que fueron relevantes en la historia del cine español durante la dictadura y, de manera especial, nos detendremos en el momento histórico en el que situamos el objeto de nuestro trabajo: la época de la autarquía que corresponde con los primeros años de la posguerra civil. Como introducción diremos que, tras la contienda que tuvo lugar en nuestro país, el campo cinematográfico parte desde la nada, puesto que se destruyen los primeros atisbos de una producción industrializada que tuvieron lugar en el periodo republicano. Entre los pioneros podemos nombrar al documentalista Carlos Velo, al que acompañó en bastantes ocasiones Fernando G. Mantilla, por ejemplo en su obra más destacada, *Almadrabas* (1935), en la que, con influencia del cine documental británico, relataba las tareas de la pesca del atún en el Golfo de Cádiz¹⁴¹. En el terreno de la

¹⁴⁰ Sala Noguera, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao. Ediciones Mensajero. 1993.

¹⁴¹ Paz, M. A. y Montero, J. *Creando la realidad. El cine informativo (1895-1945)*. Madrid. Editorial Ariel Comunicación. 1999.

ficción, destacaremos dos nombres por encima del resto: Florián Rey (siendo la protagonista más asidua de sus películas Imperio Argentina) y Benito Perojo, entre cuya filmografía se haya la celeberrima *La verbena de la Paloma* (1935). Todos ellos intentaron crear en España el poso de un cine popular en cuyos cimientos se pudiera afirmar la industria cinematográfica¹⁴².

El cine se convirtió en esos momentos en un arma de propaganda patriótica; por este motivo, se estableció en 1941 la prohibición de exhibir filmes que no estuvieran en lengua española. La obligatoriedad de doblar las películas extranjeras terminó perjudicando al cine nacional, ya que las estrellas de Hollywood no hubiesen contado con la ventaja del idioma y no hubiesen podido competir contra aquél. A partir de 1943 se empezó a proteger económicamente por parte del Estado a los productores cinematográficos según la calidad de sus obras, otorgándoles permisos de importación de filmes extranjeros (al efecto se instauró una Comisión Clasificadora que velaría por el funcionamiento del sistema). Pronto se desveló que tal mecanismo resultó un absoluto fiasco, debido a que estos empresarios obtenían grandes ventajas al poder exhibir en exclusiva las obras foráneas sin la necesidad siquiera de tener que estrenar las películas que producían, es decir, despreocupándose totalmente de comercializarlas. Además, tuvo una última consecuencia negativa, puesto que la cosecha cinematográfica española fue escasa durante esos años (en torno a la cuarentena de largometrajes).

¹⁴² Gubern, Román. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona. Editorial Lumen. 1977. Otra obra en la que podemos encontrar información sobre la cinematografía de esos años es Pérez Perucha, Julio. *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid. Editorial Films 210. 1992.

Durante estos años oscuros, el cine español palidece ante los logros que ya a esas alturas van consiguiendo otras cinematografías europeas como la francesa o la italiana. En él sólo están presentes la “andaluzada” (comedia folclórica hecha a medida para el lucimiento de alguna estrella de la canción española del momento) o aquellos largometrajes que intentaban recuperar el pasado glorioso del Imperio a través de la exaltación de los personajes históricos significativos (encarnados por las figuras rutilantes de la gran pantalla) y cuya intencionalidad manifiesta es incentivar el espíritu patrio. En este primer periodo podemos resaltar a dos realizadores: José Luis Sáenz de Heredia, sin duda el más importante, con títulos tales como *El escándalo* (1943) o *El destino se disculpa*, de 1945 (levantó gran revuelo por sus presupuestos, elevadísimos para la época, y fue admirado por la crítica oficial por sus hallazgos técnicos, realizados con mucha anterioridad por otros autores extranjeros). El segundo de ellos fue Rafael Gil que, tras haber filmado documentales para el gobierno republicano hizo lo mismo para Franco en el “Año de la Victoria”, 1939; de ahí surgen títulos como *La corrida de la Victoria*, *La Copa del Generalísimo en Barcelona* y *Flechas*¹⁴³. Posteriormente, optó por un tipo de comedia que se aproximara con mayor fidelidad a la realidad de la calle, firmando *Viaje sin destino* y *Huella de luz*, ambas de 1942.

En la década siguiente, la de los 50, empiezan a cristalizar los intentos de mejorar la calidad y proporcionar otros puntos de vista en este campo. Se intentan dejar atrás los mismos títulos repetitivos: *Locura de amor*, *El pescador de coplas*, *Currito de la Cruz*, *La Lola se va a los puertos*, *Todo es posible en Granada* o *Un caballero andaluz*. Ya hemos mencionado la importancia del encuentro de Salamanca de 1955, que aboga por

¹⁴³ Caparrós Lera, J. M. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona. Universidad de Barcelona. 1981.

el cambio de rumbo de nuestro cine hacia las posiciones de nuestra gran tradición realista, ya que estaban en total desacuerdo con la deriva que estaba tomando el medio en esos años. A su vez, comienzan a surgir una serie de nombres que significarán el resurgir de nuestro cine; entre ellos, destacan sobremanera los de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos fueron los coautores de la primera obra que daría prestigio a la cinematografía española allende sus fronteras, *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1952), ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Estos autores habían colaborado codirigiendo *Esa pareja feliz* el año anterior.

Bardem volvería a triunfar en Cannes en 1955 gracias a *Muerte de un ciclista*, en la que denunciaba la actitud egoísta y prepotente de la clase alta madrileña. Ésta era la iniciadora de una trilogía que continuó con *Calle Mayor* (1956), en la que critica a la asfixiante sociedad de una pequeña ciudad de provincias y la situación de su protagonista femenina, abocada a convertirse en una solterona objeto de burla. La película que completaría este ciclo sería *La venganza* (1958), retrato de la vida en el campo y metáfora de la historia contemporánea española. Al año siguiente viajó a México, donde rodó *Sonatas*, adaptación de la obra de Ramón María del Valle-Inclán. Su producción fue progresivamente decayendo en décadas posteriores, en las que firmó títulos como *Los inocentes* (1962), *Nunca pasa nada* (1963) y *El último día de la guerra* (1970).

Berlanga, en cambio, se ha decantado por la comedia coral de tintes sainetescos. Tras *¡Bienvenido Mr. Marshall!* llevó a cabo dos proyectos menores, *Novio a la vista* (1953) y *Calabuch* (1956). Los cambios en el proyecto final de *Los jueves, milagro* (1957)

provocados a la fuerza por la censura impulsan al director a abandonar un tiempo su carrera cinematográfica. No es hasta que empieza a colaborar con el guionista *Rafael Azcona* cuando vuelve a retomarla, realizando dos de sus grandes obras maestras: *Plácido* (1962), que supone una crítica a las campañas de caridad y a las clases pudientes que las impulsan, y *El verdugo* (1963), que versa sobre el dilema que se le presenta a un hombre que no quiere aceptar un trabajo que repudia, el de verdugo, pero que tiene que aceptar forzado por la necesidad y la presión social y familiar. Al igual que en el caso de Bardem, su obra fue en franca regresión en los años posteriores con filmes tales como *La boutique* (1967) y *Vivan los novios* (1970)¹⁴⁴.

Pese a estos destellos, el cine español sigue padeciendo las mismas carencias; salvo algunos éxitos rotundos de taquilla que suponen verdaderas excepciones (como *Marcelino, pan y vino*, film de 1954 dirigido por Ladislao Vajda, y *El último cuplé*, realizada por Juan de Orduña en 1957 y que lanzó al estrellato a Sara Montiel), el cine malvive gracias a unas ayudas estatales arbitrarias (desconocidas en otros sectores de producción) y que únicamente se basan en si el contenido de la película complace a los planteamientos del régimen. De esta forma, este sistema de subvenciones margina a otros autores que realizan obras interesantes pero que no comulgan con la posición oficial como ocurre, por ejemplo, con el largometraje *Los golfos* (1959) de Carlos Saura. Además, se tuvo que establecer una “cuota de pantalla”, que obligaba a las empresas distribuidoras a incluir una película española por cada cuatro extranjeras en

¹⁴⁴ Una interesante crítica de estos largometrajes de Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y, en general, de todos los autores mencionados en el periodo del régimen franquista podemos encontrarla en Pérez Perucha, Julio (Ed.). *Antología crítica del cine español: 1906-1995*. Madrid. Editorial Cátedra/Filmoteca Española. 1997.

sus lotes y a las exhibidoras, igualmente, a programar en sus salas una obra nacional por un día a cambio de cuatro días para las foráneas.

En 1962 se iba a producir un hecho importante: con la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo, se sitúa al frente de la *Dirección General de Cinematografía y Teatro* a José María García Escudero, que había tomado parte en las *Conversaciones de Salamanca*. Éste crea un *Primer Plan de Desarrollo* que forzará a producir algunas obras de prestigio para competir en los certámenes internacionales e impulsa una serie de cambios en la estructura de ayudas al mundo del cine:

- Se otorgan créditos a medio plazo por parte del Estado a las empresas cinematográficas.
- Se crean unas subvenciones a productores y exhibidores por ingresos brutos en taquilla.
- Se dan anticipos por película a los productores amortizables en tres años.
- Se protegen especialmente las obras destinadas al público infantil y las consideradas como “de interés especial”.
- Se mantiene la cuota de pantalla en una proporción de cuatro a uno.

Estas transformaciones provocan una oleada de ingresos en la *Escuela Oficial de Cinematografía* (anteriormente llamada Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, creado en 1947), que darán un aire nuevo al panorama español¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Aragüez Rubio, Carlos. *La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)*, en Revista “Sociedad y utopía: revista de ciencias sociales”, N° 27. Alicante. 2006. Pp. 77-92.

1962 es un año capital para entender la evolución histórica del régimen franquista. Una serie de hechos de gran relevancia lo van a convertir en una fecha significativa en la reciente historia de España. En febrero de ese año el país solicita, por primera vez, el ingreso en la Comunidad Económica Europea, al que la misma contestará con la negativa que suponía el informe Birkelbach, que establecía la democracia como condición indispensable para la entrada en el proyecto común. En mayo se declara el Estado de emergencia en Asturias y el País Vasco, y al mes siguiente la oposición democrática confluye por primera vez en un lugar, bautizándolo el Régimen con el célebre nombre de “contubernio de Munich”. Tres meses después, y como cénit del clima de tensión, estallan importantes huelgas en la cuenca minera asturiana. Parece claro, como ha indicado Juan Pablo Fusi, que está naciendo una oposición interior a la dictadura a través de la conflictividad obrera, a la que se une la estudiantil, la eclesiástica y el problema nacionalista¹⁴⁶.

Desde la cúpula del Régimen se era consciente de la situación y de la necesidad de reconducirla a través de una nueva línea política. Ésta pasará por un cambio de gabinete a gran escala. Esta transformación supuso, en lo que respecta al campo de nuestro estudio, lleva a Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo en sustitución de Arias Salgado. Con Fraga se pondrá en marcha una nueva estrategia política consistente en difundir públicamente el desarrollo del país, su crecimiento económico y su modernización, con los ojos puestos claramente en Europa. Esta propaganda tendrá su reflejo en distintos campos como el turístico, el editorial o el cinematográfico, siendo precisamente este último el que nos ocupa. El término con el que este nuevo periodo sería conocido comienza a hacerse familiar para todos los españoles: la *apertura*.

¹⁴⁶ Fusi, Juan Pablo. *Un siglo de España. La cultura*. Editorial Marcial Pons. Barcelona. 1999.

Desde ese momento, esta palabra va a ser usada por el régimen como lema propagandístico que paliará la carencia de libertades que él mismo imponía. Pronto la *apertura* va a comenzar a relacionarse con ciertos indicios, no sólo de desarrollo económico y social, sino también de modernización cultural. A partir de entonces se van a tomar medidas en distintos campos que proyecten una imagen de progreso político y social, así como de aumento de libertades civiles. Se trata, pues, de una clara estrategia de propaganda del Régimen para justificarse interiormente y legitimarse exteriormente con la vista puesta en el nuevo mapa europeo.

En general, cuando se piensa en la etapa de Fraga al frente del ministerio, lo primero que nos viene a la mente es la *Ley de Prensa* de 1966. Una ley que se convertiría en símbolo de la nueva estrategia y de la propaganda sobre una mayor libertad política, social y cultural. Pero que, sobre todo, supondría un punto de inflexión para el mundo periodístico y editorial, que parece empezar a renovarse en estos momentos. Estamos quizá ante el hecho culminante de su política y, por ende, de su *aperturismo*, aunque sus orígenes los podemos hallar en el mismo momento de su nombramiento como ministro en 1962. La Ley de Prensa se ha llevado la mayor parte de la atención por su gran importancia, pero la apertura se dejó sentir, antes si cabe, en otras parcelas entre las que la cinematografía debe ser resaltada por su incidencia social y cultural.

El mundo del cine será objeto central de esa estrategia que pretendía la reivindicación cultural de la dictadura ante los países miembros de la CEE. Esto no era algo nuevo, pues desde principios de la década se comienza a barruntar dicha línea, pero ahora se va a crear una maquinaria específica para ello. Quizás el primer ejemplo en ese sentido se

vive en 1960 cuando el gobierno español, viendo el enorme éxito internacional de Luis Buñuel, decide invitar al director aragonés a rodar en España su último proyecto¹⁴⁷.

Buñuel aceptó la propuesta, bajo el auspicio de un acuerdo de coproducción con México, y creó una obra maestra del cine como es *Viridiana* (1961)¹⁴⁸. La película se estrenó en el Festival Internacional de Cannes, consiguiendo la prestigiosa Palma de Oro tras una extraordinaria acogida por parte de la crítica, pero allí mismo surgió el escándalo al comprobar las autoridades nacionales el revuelo internacional organizado por un film duro con la Iglesia Católica y que, incluso, contaba con más de un apócrifo sobre pasajes bíblicos¹⁴⁹. La obra de Buñuel proscrita en España y, lo que pretendía ser una muestra de la permisividad del Régimen, acabó convirtiéndose en un nuevo ejemplo de férrea censura. Además, el asunto acabó con el cese de Muñoz Fontán al frente de la Dirección General de Cine.

¹⁴⁷ La trayectoria cinematográfica de Luis Buñuel se forjó mayoritariamente entre México y Francia, países donde vivió la mayoría de los años que estuvo exiliado tras la Guerra Civil.

¹⁴⁸ *Viridiana* es una película hispano-mexicana de 1961, dirigida por Luis Buñuel, con Silvia Pinal, Francisco Rabal y Fernando Rey en los papeles principales. Está basada en la novela *Halma*, de Benito Pérez Galdós, y concebida como una continuación de *Nazarín*.

La película recibió el máximo galardón del Festival de Cannes, la Palma de Oro, *ex aequo* con la francesa *Une aussi longue absence*. Inmediatamente, el periódico del Vaticano *L'Osservatore Romano* criticó con dureza la «impiedad y la blasfemia» de la obra. El Director de Cinematografía del gobierno franquista, Muñoz Fontán, que había recogido el premio, fue destituido y la cinta prohibida en España e Italia. Buñuel, saliendo al paso de las interpretaciones de que su historia mostraba una crítica a la caridad por la caridad misma y una sátira del idealismo cristiano, comentó:

“las imágenes se encadenaron en mi cabeza, unas tras otras, formando una historia. Pero nunca tuve la intención de escribir un argumento de tesis que demostrara, por ejemplo, que la caridad cristiana es inútil e ineficaz. Solo los imbéciles tienen esas pretensiones.”

¹⁴⁹ A este respecto, no hay más que comprobar las múltiples interpretaciones que se extrajeron (y se siguen extrayendo) de la celeberrima secuencia de la última cena de *Viridiana*. Encontramos un interesante y exhaustivo análisis de la misma en el siguiente blog:

<http://lbunuel.blogspot.com.es/2014/09/la-secuencia-de-la-ultima-cena-de.html> (fecha de consulta: 19/9/2015)

La política de *aperturismo*, por tanto, tenía que planificarse desde el Ministerio de Información y Turismo con un gran sentido del equilibrio, pues debía dar imagen de progreso pero sin chocar con los principios ideológicos básicos sobre los que se sostenía el franquismo. Desde el punto de vista cinematográfico, el objetivo debía ser la creación de un cine técnicamente moderno, que pudiera competir con el europeo y a la vez ser controlado por el Estado. Pero para ello hacía falta un cambio en los cimientos de la cinematografía nacional de la época (a la que ni mucho menos –ni aún hoy en día– podíamos llamar “industria”). En definitiva, había que construir un nuevo proyecto que debía ser dirigido por alguien fiel a los nuevos principios y, ante todo, gran conocedor del mundo del celuloide español e internacional. El ministro gallego anunciaba por sorpresa el nombramiento de José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro. El nuevo ocupante del cargo ya había estado en ese puesto en una etapa anterior (sólo unos meses durante 1951) y era un gran conocedor de nuestro cine y de la historia fílmica universal.

La causante de la dimisión irrevocable de García Escudero en su anterior paso por dicho cargo había sido, precisamente, una de las películas objeto de nuestro análisis: *Surcos*, la excelente cinta de Nieves Conde que desde su creación estuvo rodeada de polémica. Estamos en los años del principio del fin de la autarquía y el comienzo del desarrollo industrial, donde el éxodo rural empieza a ser una realidad notable en las grandes ciudades. Este largometraje, en un hecho sin precedentes, se hacía eco de una situación real con toda su dureza para mostrar en la gran pantalla los avatares de una familia que se ve obligada a abandonar el campo en busca de un futuro mejor en Madrid. Las penurias de la vida periférica, el estraperlo y la prostitución se hacen patentes en una

película cuya calidad cinematográfica asombra dentro del panorama por el que atravesaba nuestro cine.

García Escudero apostaría por la concesión del título de “Película de Interés Especial” a *Surcos*, debido a su patente calidad y al gran avance cinematográfico que suponía. Pero pronto surgieron voces discordantes dentro de la *Junta de Calificación y Censura*, que veían una atrocidad premiar a un film que mostraba tan claramente algunas de las fisuras de la dictadura. A ello tenemos que unir que el Director General también recibió fuertes presiones internas por el hecho de negar el citado título a la película de Juan de Orduña *Alba de América*, producido por CIFESA en el mismo año que *Surcos* (1951) y cuya temática estaba más acorde con la ideología del régimen¹⁵⁰. Consciente del poco margen de maniobra que tenía para ejercer su trabajo y de la poca relevancia que concedían los jerarcas de la dictadura a la calidad técnica y estética de las obras cinematográficas, García Escudero se veía abocado a renunciar al puesto.

En el lapso de tiempo de más de una década en el que estuvo apartado del cargo, García Escudero incrementó su labor de estudioso del séptimo arte con la publicación en los años posteriores de hasta cuatro monográficos sobre cine que culminaron en la obra *Cine español*¹⁵¹, que se convertiría en su nuevo programa de trabajo al ser nombrado de nuevo por Fraga en 1962. Pero si hay un momento que consolida a García Escudero

¹⁵⁰ Recordemos que *Alba de América* fue una película cuya temática exaltaba el descubrimiento del Nuevo Continente y las figuras tanto de Cristóbal Colón como de los Reyes Católicos, a los que la dictadura situó como máximos exponentes de su visión imperial de España, responsable de la expansión del catolicismo por el mundo. Finalmente, y tras la dimisión de García Escudero, esta cinta se haría con el título de Película de Interés Nacional. Además, también cabe destacar que en el año 1951 se creó el Ministerio de Información y Turismo sustentado en la anterior Subsecretaría de Educación Popular, organismo responsable de la faceta adoctrinadora de la dictadura.

¹⁵¹ García Escudero, José María. *Cine español*. Editorial Rialp. Madrid. 1962.

como nombre de referencia en la intelectualidad cinematográfica española, ése es su participación en las *Conversaciones Nacionales de Cinematografía*, organizadas en 1955 por el Cine-club del SEU de la Universidad de Salamanca. En ellas se articula, por primera vez en torno al cine, una intelectualidad preocupada por su estado como género importante de la cultura española. Esos intelectuales van a tomar conciencia de grupo en Salamanca, donde van a confluír creadores de diferentes procedencias políticas, sociales y generacionales. Jóvenes como Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay o Eduardo Ducay, de los que posteriormente se conocería su afiliación al PCE, compartieron mesa y estrado con personajes próximos a la Falange como Fernando Vizcaíno Casas, José Luis Sáenz de Heredia y el propio José María García Escudero.

Su puesta al frente nuevamente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro desencadenó, por ello, la euforia en la mayoría de los círculos del cine español. Su nombre se ligaba al compromiso personal y a una apuesta decidida por la calidad y la modernización de las rutinas de trabajo. Así se explican las muestras de apoyo recibidas incluso por cineastas que se encontraban en las antípodas de sus posicionamientos ideológicos, como Bardem o Muñoz Suay.

Este nombramiento puede entenderse como una pieza más del engranaje del *aperturismo*, pues la imagen del nuevo Director General era la de un intelectual comprometido con la evolución del cine español e implicado en la consecución de un panorama cinematográfico más serio, técnicamente moderno y estéticamente cercano a alguna de las tendencias ya consolidadas del cine europeo. Además, hechos como su dimisión irrevocable por discrepancias con la cúpula del régimen y la participación

activa en las *Conversaciones de Salamanca*, proyectaban ciertas dosis de confianza a ese sector más crítico de la cinematografía española que, como decimos, aceptó de buen grado su nombramiento. La imagen que se pretendía ofrecer primaba, una vez más, sobre la realidad de los hechos que, como veremos más adelante, no satisficieron completamente las promesas de modernización y libertad anunciadas por el ministerio.

El paso siguiente que era necesario dar tras haber colocado a García Escudero como máximo responsable del cine nacional consistía en construir los pilares del nuevo proyecto. Éstos no debían ser otros que las del fomento de una nueva producción cinematográfica, que no sustituyera a la existente pero que aportara un cine de mayor calidad técnica para ser exportado, además de algunos nuevos contenidos (aunque todo ello, siempre bajo una estricta fiscalización estatal). Las patas sobre las que se debía sustentar el nuevo cine español eran cuatro: formación de profesionales, propaganda de lanzamiento, control de la recaudación y nuevas formas de censura.

Con respecto a la formación de los profesionales, desde los años cincuenta existía en Madrid un centro oficial dedicado a la formación de profesionales del séptimo arte bautizado como *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC). A partir de este momento dicho centro va a ser reformado, modernizado y dotado de un nuevo personal docente destinado a formar nuevos cineastas según los cánones del cine que se realizaba en el resto del continente en aquel momento (mirándose especialmente en el espejo de Francia e Italia). La idea es la de crear profesionales capaces de realizar técnicamente un cine de calidad que pueda rayar a la altura de las producciones

internacionales. La renovación llega hasta el nombre de la institución, pasando a llamarse Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).

La EOC se publicita entonces como el gran centro del que el régimen espera obtener a los cineastas del futuro, cuyas producciones modernicen los modos de hacer del cine de nuestro país. El producto de esta Escuela será lo que ya empieza a denominarse *Nuevo Cine Español*, un nombre que se convertirá en logotipo de la propaganda de la apertura cinematográfica española tanto a nivel interior como exterior. Pronto, hombres como Grau, Regueiro, Picazo, Summers, Mercero o Camus, serán los componentes de la primera promoción de directores jóvenes de este nuevo cine. Además, dentro de esta gran campaña también se introducen nombres que, aunque ya no parten como alumnos de la EOC, se encuentran igualmente en su seno, como es el caso de Carlos Saura, profesor durante algunos años de la nueva Escuela. Precisamente de Saura sería la considerada como primera obra perteneciente al Nuevo Cine Español, *Los golfos*, que se rodó en 1959 pero que no se pudo estrenar, por culpa de la censura, hasta tres años después, coincidiendo con la llegada de García Escudero a la Dirección General de Cine.

Sin embargo, el impulso que necesitaba este nuevo cine y los mecanismos que requería para su correcto funcionamiento hacían imprescindible una revisión profunda de los supuestos legislativos que regían el cine nacional en tres direcciones fundamentales: protección al cine nacional, reglamentación de la censura y control de la recaudación.

En cuanto al primer aspecto, cabe decir que en 1944 se establecen unas normas de protegen al cine español frente al foráneo. Éstas obligan a los exhibidores a la proyección de una semana de cine español por tres, cuatro, cinco o seis, según la época, de cine extranjero. El nuevo gabinete de Franco, en la orden de 19 de Agosto de 1964, establecía la exigencia de una semana de cine español por cuatro del realizando allende nuestras fronteras. Esta última se vio rectificada el 20 de Enero de 1967; tras la presión ejercida por distribuidores y exhibidores, la proporción quedaba en una por cada tres.

La segunda faceta a modificar de las anteriormente citadas era la censura, cuyas normas habían permanecido prácticamente inalterables desde el final de la Guerra Civil. La revisión se antojaba urgente, pues la nueva política cinematográfica necesitaba unas nuevas bases legales en materia de censura. El objetivo era el de reducir cortes en la mayoría de films para dar esa imagen de apertura, pero sin tolerar realmente una manifiesta libertad de expresión. Pero ello hacía necesario la modificación de la propia *Junta de Calificación y Censura*, con el objetivo de conseguir un grupo cohesionado, con criterios similares pero que, a su vez, fuese manejable. Con tal motivo, García Escudero nombra a Florentino Soria como *Subdirector General de Cinematografía y Vicepresidente de la Junta de Calificación y Censura*. Éste había sido compañero del Director General en la publicación *Film Ideal*. Igualmente, coloca en dicha Junta a intelectuales de similar ideología como Pascual Cebollada y Marcelo Arroita-Jauregui. Ambos serían, a partir de entonces, habituales de las reuniones censoras, compaginando esa actividad con la que desempeñaban como críticos en publicaciones como *Reseña* y la nombrada *Film Ideal*, respectivamente. Esta nueva política de censura culmina con la aprobación en 1963 de la Ley que establecía las nuevas normas. Esta nueva legislación sería también publicitada como una medida aperturista, pues al menos suponía un

avance con la situación anterior. Por primera vez desde el inicio de la dictadura, se dejaban claros en la legislación los límites de lo “moralmente permisible”.

La Junta de Calificación y Censura, una vez contruidos los cimientos sobre los que debía basar su actuación, empezó a establecer un criterio que premiaba la calidad técnica de las películas, fomentando de este modo una producción que pudiera competir en Festivales Internacionales con el resto de potencias cinematográficas europeas (y ello sin cambiar la esencia *moralizante* y perseguidora de la libertad política y de expresión de la actuación previa de la censura). Exceptuando estos tabúes, se concedía una aparente mayor libertad para tratar ciertos temas sociales y humanos con mayor profundidad y realismo. Además, en los círculos de poder del órgano censor y del propio régimen, existía la creencia extendida de que cierta dosis crítica concedería un halo de mayor calidad a las obras de cara al exterior, mientras que dentro del país su repercusión sólo llegaría a una reducida minoría intelectual o que hubiese alcanzado un mayor nivel cultural y educativo, no considerándolo peligroso para la supervivencia del *status quo*. En conclusión, se traza una línea entre lo admisible y lo intolerable, dándole la apariencia de tolerancia y aperturismo característica de esta nueva línea estratégica del gobierno.

Por último, quedaba por regularizar el aspecto económico y la necesidad de establecer un mayor control sobre cines, películas y recaudaciones en todo el territorio nacional. De esta exigencia surgió la *Ley de Control en las Taquillas* de 1964. Su pretensión era la de implantar un estricto seguimiento oficial de las cifras que ofrecían los diversos estrenos y que éstas evidenciaran, no sólo la situación real del cine español con respecto

al de Estados Unidos y resto de países de nuestro entorno, sino también cuáles eran los resultados prácticos de la medida del “1x4” exigida a distribuidores y exhibidores a la que hemos hecho mención en párrafos anteriores. Precisamente las presiones de estos dos colectivos desgastaron mucho a García Escudero, aunque finalmente logró que la nueva Ley saliese adelante. El único documento al que podemos acudir para intentar comprobar la efectividad de la nueva legislación es la memoria que publicó la Dirección General de Cultura y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo en 1968¹⁵², y que recogía los datos de forma anual desde 1965. Sin embargo, no podemos extraer conclusiones de la lectura del mismo ya que no existen datos previos con los que contrastarlo.

Las tres cintas que podemos considerar que dan el pistoletazo de salida al llamado *Nuevo Cine Español* son las siguientes: *Noche de verano*, de Jordi Grau, *El buen amor*, de Francisco Regueiro y *Del rosa al amarillo*, de Manuel Summers, todas ellas rodadas en 1963. Los tres directores provienen de la Escuela Oficial de Cine y los tres filmes presentan una nueva factura técnica y una mayor calidad, en comparación con la producción cinematográfica habitual. Estas primeras impresiones se ven refrendadas en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde *Del rosa al amarillo* se hace con el premio *Perla del Cantábrico*. Este éxito de crítica, respaldado a su vez por una notable acogida por parte del público, parece reforzar la política del Ministerio.

En estos primeros compases de la nueva estrategia cinematográfica oficial, títulos de los autores de la nueva hornada como Miguel Picazo (*La tía Tula*, 1964), Angelino Fons

¹⁵² Ministerio de Información y Turismo. *Estudio del Mercado Cinematográfico: 1964-1967*. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Subdirección General de Espectáculos. Madrid. 1968.

(*La busca*, 1966) o Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*, 1966), conviven con producciones de los maestros ya consagrados como Juan Antonio Bardem (*Nunca pasa nada*, 1963), Luis García Berlanga (*El verdugo*, 1963) y Carlos Saura (*La caza*, 1966). No obstante, los resultados de la nueva política no eran ni mucho menos tan halagüeños como puede parecer. Los largometrajes de calidad suponían una escasísima minoría y además estaban acuciados por Junta de Calificación y Censura. Y es que existía una evidentísima contradicción entre el modelo didáctico que se quería implantar (que quería ser reflejo del cine europeo contemporáneo, cuyas líneas argumentales se basaban en la plasmación y crítica de la cruda realidad social en la pantalla) y el escaso margen de maniobra que permitían las autoridades políticas y cinematográficas¹⁵³.

No obstante, el choque entre el aparente *aperturismo* que se quería imprimir al Nuevo Cine y el organismo censor (y, por ende, el Estado) se hace todavía más patente en los filmes que plantean crítica social, y que precisamente son los más premiados en los festivales internacionales. Los largometrajes más realistas del período, *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966) y *La Caza* (Carlos Saura, 1966), tuvieron duros encontronazos con la censura, a pesar de que las propia Junta les reconociera su calidad. En el caso de *La caza*, la exhibición de la película es finalmente aceptada porque el órgano cree que la crítica inmanente de la cinta y sus alusiones a la Guerra Civil son demasiado complejas para ser comprendidas por el gran público.

¹⁵³ Dos de las primeras películas del Nuevo Cine Español, *Noche de Verano* y *El buen amor* (ambas de 1963), son acogidas con escepticismo por las respectivas juntas de calificación a pesar de su presunta calidad, y sólo son altamente calificadas cuando los miembros comprueban que tienen “sentido moderno, pero buen sentido moral” en el caso del film de Grau y “un amor tratado con pureza” en el de Regueiro. Expediente nº 26.458, AGA, Sección Cultura, Caja 3951 y expediente nº 27.111, AGA, Sección Cultura, Caja 3970, en *Op. Cit.* nº 141.

Sin embargo, la que tuvo más problemas con la censura fue *Juguetes rotos*. Su carácter documental y el hecho de que mostrara las vidas de un actor, un boxeador, un futbolista y un torero, que un día fueron ídolos y que ahora eran figuras olvidadas por la sociedad y el régimen que los habían llevado a la cima, mostraba las vergüenzas de una dictadura cruel hasta con sus propias estrellas. Sólo después de un año de duras negociaciones con la Junta de Calificación y Censura y de una considerable mutilación, fue autorizada a ser exhibida a los mayores de 18 años.

La obra de Basilio Martín Patino, por su parte, es uno de los largometrajes más combativos y de mayor calidad de la década de los 60. Cuenta la historia de un estudiante español que, tras un viaje a Londres, vuelve a su rutinaria vida española que tan sólo le ofrece, como único medio para escapar de su triste realidad, escribir a Berta, hija de un inmigrante español de la que se enamoró durante su estancia en el Reino Unido. La contraposición entre la asfixiante vida en la España del momento y la libertad que se experimenta en el extranjero le reportaron a *Nueve Cartas a Berta* numerosos problemas para poder ser exhibida. Finalmente se accedió a su proyección en salas (aunque, al igual que ocurriese con *Juguetes rotos*, seriamente amputada –sobre todo aquellas secuencias en las que se aludía a la guerra y el militarismo- y sólo para el público mayor de 18 años). Pero, curiosamente, su guión sufrió una persecución aún más implacable si cabe cuando fue publicado por la editorial Ciencia Nueva, aprovechando el tirón del estreno cinematográfico. Y es que, por aquel entonces, la censura aún conservaba la creencia de que las publicaciones impresas constituían la forma de comunicación con un mayor poder de influencia social.

La autorización para su exhibición pública que recibieron estas tres películas sólo se puede circunscribir a esta nueva etapa iniciada tanto en el Ministerio de Información y Turismo como en la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Este hecho se puede constatar si repasamos la filmografía del último director mencionado, Martín Patino. Sólo cuatro años después, una vez concluida la etapa de Manuel Fraga Iribarne al frente de dicho ministerio, su obra *Canciones para después de una guerra* (1970) fue totalmente prohibida por la censura.

Dadas todas las trabas que se encuentra en su camino, el tan “cacareado” por las altas instancias del Estado cambio hacia un *Nuevo Cine Español* parece tener poca consistencia. Esta circunstancia es puesta de manifiesto por una obra literaria capital en esta década: *El cine español en la encrucijada*, escrito por César Santos Fontenla y editado por Nueva Ciencia¹⁵⁴. La repercusión de este libro, que pronosticaba la muerte del llamado *Nuevo Cine Español* al cabo de pocos años, fue tal que, siguiendo su estela, la revista *Triunfo* organizó unas jornadas en las que se trataría el estado de salud de la “industria” cinematográfica de nuestro país en la época¹⁵⁵. Las predicciones vertidas en su obra por Santos Fontenla se hicieron realidad cuando, a mediados del año siguiente, 1967, el Director General de Cine García Escudero fue sustituido en el cargo por Carlos Robles Piquer y las funciones de la propia dirección fueron reabsorbidas por la de Información.

¹⁵⁴ Santos Fontenla, César. *El cine español en la encrucijada*. Editorial Ciencia Nueva. Madrid. 1966.

¹⁵⁵ Estas jornadas recibirían un nombre homónimo al de la obra de Santos Fontenla, *El cine español en la encrucijada*.

En un artículo escrito para la revista *Cuadernos para el diálogo*, el autor Álvaro del Amo insistía en que la línea estratégica marcada desde la institución para crear este nuevo movimiento cinematográfico nacional estaba abocada al fracaso ya que, a pesar del mérito artístico indiscutible de algunas obras maestras surgidas en su seno, carecía de calado real al no identificarse los realizadores como miembros de un grupo homogéneo y actuar, consecuentemente, como un todo¹⁵⁶. Es decir, el *Nuevo Cine Español* no podía asimilarse a movimientos como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico por la falta de conciencia de grupo de aquellos directores, que no producían en común o, al menos, de forma complementaria. La crisis resultaba evidente y las preguntas comenzaban a plantearse. Como conclusión, en el propio carácter de la estrategia dirigida desde el ministerio, más propagandístico que de enjundia, estaba escrito el fin de lo que se pretendió que fuera un movimiento cinematográfico similar a los que en aquellos años se encontraban en plena efervescencia en los países de nuestro entorno.

Pero para conocer el impacto que tuvo el *Nuevo Cine Español* en los espectadores y la sociedad del momento en general, seguiremos el método de análisis trazado por Carlos Aragüez Rubio¹⁵⁷. Dicho profesor escoge dos parámetros de referencia para hallar respuesta a esta cuestión: el primero de ellos lo constituirán los resultados emanados de la antes citada Ley de Control de las Taquillas (1964) que, como vimos, fueron compilados en la memoria del Ministerio de Información y Turismo publicada en

¹⁵⁶ Del Amo, Álvaro. *Joven Cine español: elemento para un juicio*, en *Cuadernos para el diálogo*, nº 23-24, Madrid, 1970, pp. 46-47.

¹⁵⁷ Op. Cit. nº 145, pp. 77-92.

1968.¹⁵⁸ Por otra parte, sería importante conocer la opinión que tuvieron los espectadores de esa nueva forma de hacer películas. Los elementos de juicio que tenemos para poder llegar a conclusiones son las entrevistas efectuadas a habitantes de pequeños pueblos en algunos reportajes de la revista Nuestro cine y los sondeos realizados a los estudiantes y profesionales que formaban parte de la Escuela Oficial de Cinematografía.

Sorprendentemente, los resultados que podemos extraer de ambas fuentes son bastante complementarios. El hecho de que la gente encuestada prefiriese el cine extranjero al español (en cuanto a medio de entretenimiento) se corrobora con las cifras plasmadas en la memoria, en la que un 40% de los asistentes a las salas se decantaba por el cine estadounidense, mientras que tan sólo un 25% lo hiciera por cintas de producción nacional. Lo que sí conseguía la regla del “1x3” era estrechar las diferencias en cuanto a la proyección de filmes de una y otra procedencia. En otro orden de cosas, el cine lograba aumentar su recaudación cada año, pero esto no se debió en modo alguno por un mayor empuje comercial de nuestras cintas. Por tanto, y aunque aminorada en una pequeña proporción, la distancia que reflejaban los números seguía siendo abismal a pesar de la nueva estrategia emprendida desde el ámbito institucional.

Si fijamos el punto de mira exclusivamente en el cine de producción propia, descubrimos que las películas españolas que siguen triunfando en taquilla no son precisamente las pertenecientes a la nueva corriente, sino las que ya lo eran antes de la

¹⁵⁸ En la misma se recogen los datos anuales de recaudación en taquilla desde 1965 hasta 1967. Tal y como afirma Aragüez Rubio, su “objetividad es, al menos cuestionable. Pero se trata de los únicos números oficiales sobre los que podemos trabajar.”

aparición de la misma: los filmes de Pedro Lazaga¹⁵⁹ y aquellos protagonizados por las estrellas folclóricas del momento (Marisol, Raphael, Rocío Dúrcal, Carmen Sevilla, Sara Montiel, Sebastián Palomo Linares, etc.). Entre las 210 cintas más taquilleras del periodo recogido en la memoria de 1968, sólo encontramos *El juego de la oca* y *La niña de luto* de Manuel Summers¹⁶⁰ y *La tía Tula* de Miguel Picazo. Capítulo aparte merece *Nueve cartas a Berta* de Martín Patino, sin duda el largometraje del Nuevo Cine Español con mayor éxito económico (7 millones de pesetas recaudados únicamente en su año de estreno). Curiosamente, de los directores consagrados previos a la aparición de la nueva corriente, sólo Bardem obtiene una recaudación notable con *Los pianos mecánicos* (1965), uno de sus peores filmes en cuanto a calidad a juicio de la casi totalidad de los críticos cinematográficos de nuestro país. Eso sí, una circunstancia jugaba en contra de casi todas estas obras de esta nueva ola: la censura. Y es que la calificación que limitaba su visionado exclusivamente a los mayores de 18 años les impedía acceder a un público más amplio.

Estas modificaciones supusieron ciertos avances, pero también provocó una inflación irreal en el número de largometrajes, abundando entre ellos las coproducciones. Además, el mandato de García Escudero fue efímero (terminó en 1967) y se produjo conjuntamente con la desaparición de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sin embargo, su aportación más positiva al cine español fue el surgimiento de numerosos realizadores que se localizaron en dos núcleos principales: Madrid, en torno

¹⁵⁹ El director más taquillero de los años sesenta, *Pedro Lazaga*, batió todos los récords con *La ciudad no es para mí* (1965), interpretada por Paco Martínez Soria y que alcanzó la increíble recaudación para la época de 60 millones de pesetas en 1967. El propio Lazaga contaba en 1965 a *Film Ideal* que él hacía un cine humilde, sin complicaciones, “el que la gente quiere ver”.

¹⁶⁰ No es de extrañar esta circunstancia ya que Manolo Summers fue el más comercial de los directores de su generación, quizás por su humor más efectista y visual o por contar con actores muy conocidos para el gran público (en contraposición a la característica utilización de artistas semiprofesionales por parte del resto de realizadores del *Nuevo Cine Español*).

a la Escuela Oficial de Cinematografía, y Barcelona, donde se dio lugar a una corriente paralela más vanguardista y experimental. A continuación, pasaremos a enumerar a los más significativos:

En Madrid:

- **Carlos Saura**, que es el primero en abordar una superproducción internacional (*Llanto por un bandido*, 1964). Por *La caza* (1965) obtiene un premio en el Festival de Berlín. Realiza otras obras como *Peppermint frappé* (1967) de atmósfera claustrofóbica con reminiscencias del cine de Luis Buñuel en las que repasa los problemas de la sociedad española.
- **Manuel Summers**, dibujante cómico pasado a la gran pantalla. Sus obras principales son *Del rosa al amarillo* (1963), *La niña de luto* (1964) y *Juguetes rotos* (1966), derivando cada vez más en un cine de chiste fácil.
- **Miguel Picazo**, cuyos filmes principales son *La tía Tula*, adaptación del texto de Miguel de Unamuno, y *Oscuros sueños de agosto* (1967).
- **Mario Camus**, en cuya filmografía durante estos años del franquismo destacan *Los farsantes* (1963), *Young Sánchez* (1964), película que se desarrolla en el ámbito del boxeo premiada en Mar del Plata, y *Con el viento solano* (1965).
- **Basilio Martín Patino**, con sus filmes *Nueve cartas a Berta* (1966) y *Del amor y otras soledades* (1969).

-
- A la dirección se fueron incorporando antiguos críticos, caso de **Víctor Erice**, que codirigió *Los desafíos* (1968) para posteriormente realizar su obra maestra durante la dictadura, *El espíritu de la colmena* (1973).

En Barcelona:

- **Vicente Aranda:** *Brillante porvenir* (1964), codirigida con Román Gubern, *Fata Morgana* (1966) y *Las crueles* (1969).
- **Gonzalo Suárez:** *Ditirambo* (1967), *El extraño caso del doctor Fausto* (1969) y *Aoom* (1970).
- **Jaime Camino:** *Los felices sesenta* (1964), *Mañana será otro día* (1966) y *España otra vez* (1968).
- **Jacinto Esteva:** *Dante no es únicamente severo* (1967) y *Después del diluvio* (1968)¹⁶¹.

3.4 El Neorrealismo Italiano y sus influencias. La Corriente Española.

Los años que siguen a la Segunda Guerra Mundial estarán marcados en Italia por una nueva forma de entender la realidad y el arte, que encontraría su principal vía de expresión en el cine. Incluso la literatura se rindió ante esta nueva forma de fabricar arte, imitando en muchos casos los modos de habla, la tipificación de los personajes o la

¹⁶¹ *Op. cit.* nota nº 139.

representación de los ambientes que se llevaban a cabo en el celuloide. Nacía así lo que se conocería como la corriente neorrealista¹⁶².

Pero remontémonos a los años previos a la segunda gran contienda bélica en el país transalpino. El cine fue, probablemente, la disciplina artística más impulsada por el régimen fascista de Mussolini, que veía en él un arma de gran potencia propagandística. En consecuencia, llevó a cabo una política proteccionista sobre las producciones propias en detrimento de las filmografías foráneas, en especial la norteamericana. Su gran obra faraónica fueron los estudios *Cinecittà*¹⁶³, en los que se rodaría la ingente cantidad de 200 largometrajes en el breve periodo de tiempo que comprenden los años 1937 y 1943. A partir de esa fecha, y debido a las vicisitudes de la guerra, la industria cinematográfica italiana se trasladó en gran parte a la ciudad de Venecia. El tipo de cintas que se realizaron durante la dictadura fueron, en su gran mayoría, comedias amables o románticas de final feliz, a imagen y semejanza del cine más comercial de los Estados Unidos. El neorrealismo vino a poner el contrapunto a ese cine y a reflejar con toda su crudeza las terribles consecuencias que la posguerra estaba teniendo sobre la sociedad italiana en general y, sobre todo, su incidencia en las clases populares.

Una vez caído *Il Duce*, la intelectualidad del país repudia lo realizado durante la época fascista, encontrando referentes como Giovanni Verga, escritor realista de mediados del siglo XIX¹⁶⁴. Pero ésta no será la única influencia que absorberán los nuevos directores

¹⁶² Velázquez García, Sara. *El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años cincuenta*, en la Revista *Transfer*, vol. VII. Universidad de Salamanca. 2012. Pp. 160-171.

¹⁶³ Celebérrimos estudios cinematográficos inaugurados por el propio Mussolini y que, en la década de los 50 y 60, paso a ser el escenario de las mastodónticas superproducciones de los grandes estudios estadounidenses.

¹⁶⁴ Especialmente influyente en el movimiento neorrealista será su obra *I Malavoglia*. “Esta novela es un estudio sincero y desapasionado de cómo nacen y se desarrollan, en las clases más humildes, las primeras inquietudes por el bienestar y la perturbación que ocasiona, en una familia que ha vivido hasta entonces relativamente feliz, el vago deseo de lo ignorado, el darse cuenta de que no se está bien o de

italianos, sino que también beberán de las fuentes de otras cinematografías, tales como el realismo soviético o el realismo poético francés.

A partir de 1945, en el cine se abandona la imagen de una Italia bucólica e imperial para retratar la pobreza, el hambre, la tristeza y la destrucción que trajo consigo la guerra. Otra de las consecuencias de la misma, la escasez de medios materiales para filmar, obligó a reinventarse a los creadores cinematográficos, lo que imprimiría casi involuntariamente un estilo nuevo. Se trata de otorgar veracidad y objetividad a las historias que se cuentan, por lo que se suele rodar en espacios naturales o reales en los que no ha habido ninguna intervención previa (en cuanto a atrezzo o decoración; suelen ser escenarios desolados por las secuelas del conflicto bélico) y con personajes que son actores profesionales y que narran sus propias experiencias, rozando en muchos casos el modo de expresión propio de los documentales. El afamado director perteneciente a la corriente neorrealista Roberto Rossellini lo explicaba de la siguiente manera:

“Rechazo el actor porque debo prepararle sus frases con antelación. Puesto que trato de conseguir algo absolutamente sincero, absolutamente verdadero, procuro prescindir de un trabajo de preparación demasiado cuidadoso. Cojo a un individuo que me parece que tiene el aspecto físico del personaje, para poder llegar al final de mi historia y, como no se trata de un actor, sino de un aficionado, lo estudio a fondo, me apropio de él, lo reconstruyo, y utilizo sus aptitudes musculares, sus tics, para convertirlo en un personaje. Así el personaje que yo había imaginado podría cambiar por el camino,

que se podría estar mejor”. Con estas palabras definía el propio autor, Giovanni Verga (Catania, 1840 - 1922), uno de los más importantes representantes del naturalismo italiano, el *verismo*, el contenido de esta obra (1881). La desgracia de la familia Malavoglia, tres generaciones de pescadores sicilianos con escasa fortuna, sirve como eje central de una trama argumental con tintes dramáticos, en la que participan numerosos personajes. La vida cotidiana de la aldea, los rencores, las riñas, los intereses de cada uno de ellos y, sobre todo, las relaciones que establecen con los protagonistas, no hacen sino realzar las virtudes de estos.

pero será para llegar al mismo objetivo. Pero esto no significa que abandone mi idea primera y llegue a una cosa diferente; si fuera así, no habría hecho nada.”¹⁶⁵

Los grupos excluidos de la sociedad, los pobres en definitiva, son los principales protagonistas de estos guiones, en los que aparecen de forma recurrente otros dos nuevos personajes: la mujer y el niño. Obviamente, y como consecuencia lógica de todo lo descrito hasta el momento, desaparece el final feliz tan habitual en la etapa anterior; ahora pasarán a ser ambiguos o, cuando menos, abiertos.

El cine italiano, por tanto, deja de mirarse en el espejo de las grandes superproducciones de Hollywood para intentar reflejar la cotidianeidad de la posguerra en las calles y pueblos de su país. Adquiere, consecuentemente, un compromiso social: dar testimonio de la realidad mostrando lo que el cine no había sabido mostrar de un modo tan fidedigno, llegando a utilizar a los verdaderos protagonistas de esta situación como personajes en sus obras. Se convierte en un arte de denuncia contra el desempleo, las condiciones infrahumanas y, como novedad, la situación de las mujeres y de los más pequeños, aquellos que sufrían una “doble marginación” en el seno de los grupos sociales subalternos y subyugados. Por tanto, los nuevos realizadores, a pesar de pretender plasmar la sociedad con objetividad en la gran pantalla, adoptan una posición militante para poner de manifiesto a los espectadores la injusticia social que les rodea.

Una variante temática dentro del cine neorrealista fue la que se dio en llamar despectivamente “*neorrealismo rosa*”¹⁶⁶. Era la que prefería el tono cómico a los

¹⁶⁵ Bollo, Joaquín. *Entrevista con Roberto Rossellini*, en *La Política de los Autores*. Editorial Ayuso. Madrid. 1974.

¹⁶⁶ Término acuñado por Eduardo García Escudero, Director General de Cinematografía y Cine entre 1952 y 1953, y en un segundo periodo entre 1962 y 1966. La expresión en su artículo aparecido en el n.º

argumentos que aparecían de forma reiterada en las películas pertenecientes a esta corriente: los efectos de la posguerra, las pésimas condiciones de vida de los estratos más bajos de la sociedad, etc. El neorrealismo comienza a perder efervescencia en la década de los años 50, cuando la economía italiana inicia un lento despegue y vuelve a producirse cine comercial.

Siempre se señala como filme que da inicio al movimiento neorrealista la obra de Roberto Rossellini *Roma, città aperta*. Pero alguno de los elementos distintivos de esta nueva forma de hacer cine ya los encontramos en películas italianas bastante anteriores a su fecha de rodaje. En 1914, el director *Nino Martoglio* firma un documental cuyo interés se centra en lo social: *Sperduti nel buio*. En los años del fascismo cabe destacar a *Mario Camerini* con obras como *Maciste contro lo sceicco* (1926), *Figaro e la sua gran giornata* (1931) e *Il cappello a trepunte* (1934), largometrajes centrados en lo puramente humano y la vida humilde aunque, obviamente y por las circunstancias políticas, adolecían del sentido crítico que sí tendrán las neorrealistas y recurrían a

57 de la revista *Ateneo*. “Las ideas, el arte y las letras en el que afirma que el neorrealismo italiano, lejos de haber muerto, goza de buena salud. Alude a películas como *Pan, amor y fantasía*, de Luigi Comencini y protagonizada por Gina Lollobrigida y Vittorio de Sica en 1954, como evidencia de la “buena salud” de este género. Esta película, por ejemplo, tiene claros tintes de comedia, no obstante, sigue manteniendo la esencia del neorrealismo y manteniéndose fiel a su mensaje, mensaje que en otras películas adopta tonos más graves: “el descubrimiento de nuestro prójimo”. A raíz de este comentario establece una división entre el neorrealismo “negro” al que pertenecerían títulos como *Ladrón de bicicletas* y el neorrealismo que denomina “rosa” con cintas como *Milagro en Milán* o *Peppino y Violeta*.

Y desde luego hay que extrañarse ya de la extrañeza de los que se extrañan de ver sonreír al neorrealismo. Es que tomaron por un mundo lo que son muchos mundos, y acaso más aún muchas maneras de ver el mismo mundo.

Hay, efectivamente, el neorrealismo “negro”, aunque en esta negrura haya casi siempre claridad, y sobre todo cuando del neorrealismo deliberada y excluyentemente “sombrio” (y sin embargo cuánta nobleza hay en Sin Piedad!) pasamos al neorrealismo, que es ya sólo “amargo”, de Umberto D. o de Ladrón de bicicletas que es el que me ha permitido hablar de “neoidealismos” mejor que de neorrealismo.

Y hay otra línea..., ¿diré “rosa”?, que (así como el neorrealismo “negro” se compone de dos: sombrio y amargo), consta a su vez de tres: el humor (Milagro en Milán), la inocencia (Peppino y Violeta, Angelito negro) y el sainete. (Eduardo García Escudero, 1954)” (en Op. Cit. n° 162).

argucias humorísticas para dulcificar sus argumentos¹⁶⁷. Otras cintas que servirán de referentes a los autores neorrealistas serán *1860*, rodada por *Alessandro Blasetti* en 1933 con actores amateurs, y *Uomini sul fondo* (1941), realizada por *Francesco de Robertis*, que narraba la tragedia vivida por la tripulación de un submarino encallado en el fondo del mar. Con un estilo próximo al documental, estaba protagonizada por auténticos marineros.

Pero los críticos se ponen unánimemente de acuerdo en señalar a *Ossessione*, de **Luchino Visconti** (1943) como el verdadero antecedente de la corriente neorrealista. Adaptación libre de la novela negra (recreada hasta en dos ocasiones por el cine de Hollywood) *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain, el director ambienta en la Italia de la época el asesinato de un hombre planeado por su mujer y el amante de ésta. Censurada por el régimen, la película nos muestra una Italia de provincias sombría al que Visconti le aporta un punto de vista pesimista. No obstante, y como ya hemos mencionado con anterioridad, el hito que supone el arranque del neorrealismo es el estreno de *Roma, città aperta*, de **Roberto Rossellini**. En ella el director narra hechos reales que ocurrieron en el día a día de la resistencia romana ante la ocupación nazi. La cinta reúne las principales características de la corriente neorrealista: fue rodada con un reparto formado casi en su totalidad por actores no profesionales (a excepción de los protagonistas Anna Magnani y Aldo Fabrizi) y sus escenarios son localizaciones reales, auténticas casas destruidas a causa de los bombardeos lanzados durante la II Guerra Mundial. Dada la escasez de medios con la que contaban, en un principio la película iba a ser muda, pero al final los propios actores se encargaron de doblar sus diálogos. *Roma, città aperta* sería la primera de las tres películas de Rossellini que siguieron el

¹⁶⁷ A pesar de todo ello, estas temáticas le valieron a *Mortoglio* la persecución de la censura del régimen de Mussolini.

mismo hilo argumental. Las otras dos fueron *Paisà*, estrenada al año siguiente y que cuenta en seis episodios el avance de los aliados por el norte de Italia, y *Germania anno 0* (1948), en la que el personaje protagonista es un niño de 12 años que intenta sobrevivir en el asolado Berlín conquistado por los aliados.

Otros dos directores señeros del movimiento neorrealista fueron Luchino Visconti y **Vittorio de Sica**. El primero de ellos, después de la comentada *Ossessione*, rodará otros títulos como *La terra trema*¹⁶⁸ (1948), que narra, tal y como hiciera Verga en su citada *I Malavoglia*, la opresión de un grupo de marineros. *Bellissima* (1951), *Siamo donne* (1953), *Senso* (1954) e *Le notti bianche* (1957) fueron otros de sus largometrajes de factura neorrealista.

De Sica, por su parte, demuestra su compromiso social en dos de sus grandes obras maestras: *Sciuscià*¹⁶⁹ (1946) y *Ladri di biciclette*¹⁷⁰ (1948). A él se atribuye también la considerada como última película del movimiento, *Umberto D.* (1952), que relata en tiempo real y desde un punto de vista fatalista la historia de un funcionario jubilado sin recursos económicos que, viéndose además abandonado y sin familia, decide ingresar en hospital para asegurarse la manutención. Así se refería Vittorio de Sica al neorrealismo:

¹⁶⁸ Rodada inicialmente casi totalmente en dialecto, habrá una segunda versión dos años más tarde doblada al italiano.

¹⁶⁹ Ganadora de un Óscar ese año a la mejor película extranjera y nominada al mejor guión original.

¹⁷⁰ Ganadora, asimismo, de un Óscar a la mejor película extranjera, así como de multitud de reconocimientos internacionales. Entre los más destacados podemos señalar (todos en 1949):

- Globo de Oro: Mejor película extranjera.
- Premios BAFTA: Mejor película.
- 6 premios Sindicato Nacional de Periodistas Italianos (incluidos el de mejor película y director).
- National Board of Review: Mejor película y director.
- Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor película extranjera.
- Festival de Locarno: Premio Especial del Jurado.

“En efecto, apenas terminada la guerra hago Sciuscià, que es, sin género de dudas, el primer filme neorrealista junto con Roma, ciudad abierta, de Roberto Rossellini. Nosotros dos fuimos los primeros que iniciamos este estilo, este movimiento. Aunque, pensándolo bien, no se trata ni siquiera de un estilo, porque el “neorrealismo” no fue creado en torno a una mesa o en medio de una discusión. Nació en nosotros, en nuestro ánimo, en la necesidad de expresarnos de forma diversa a como nos habían obligado el fascismo y un cierto tipo de cine norteamericano. Así, de esta rebelión, digamos, nació Sciuscià, y poco después hice Ladrón de bicicletas, con lo que el neorrealismo se convirtió en algo definitivo, válido en el terreno de la expresión cinematográfica o en el del arte, naciendo una forma de espectáculo que sería posteriormente muy apreciada y que acabaría imponiéndose en todo el mundo.”

En la misma entrevista, concedida al periodista del *Diario Ya* Antonio García Rayo en mayo de 1974, De Sica nos habla de lo que sucedió tras el fin de este movimiento:

“Yo pertenezco a un cierto estilo, a una cierta dinámica, a una cierta sociedad. Los directores de hoy pertenecen a esta sociedad, y describen lo que ven a su alrededor. Nosotros, los directores “viejos”, aún resistimos e intentamos seguir como buenamente podemos a esta ola moderna. En parte lo conseguimos, aunque, si quiere que le sea sincero, la mayoría de las veces no lo conseguimos. Luchino Visconti, por ejemplo, ha hecho Ludwig, una película que no cuenta historias de hoy; Fellini cuenta cosas de su infancia; yo cuento historias sacadas de obras literarias. Ahora estoy filmando una sacada de un libro de Pirandello que habla de la retrógrada Sicilia de los primeros años de este siglo; una historia romántica, patética de aquel tiempo. Y hago o hacemos

esta clase de películas porque no sentimos como deberíamos sentir los momentos actuales.”¹⁷¹

Y es que, después de la época neorrealista, aparecen una serie de nuevos realizadores que alcanzarán mayor éxito de crítica y público, tanto a nivel nacional como en el extranjero, que los pertenecientes a la corriente previa. Algunos de estos nombres destacados serán los de Luigi Zampa, Giuseppe De Santis, Augusto Genina o Pietro Germi. En estos años posteriores a su extinción, aparecerá una réplica que será conocida como neorrealismo burgués, en la que sobresaldrá sobre los demás autores **Michelangelo Antonioni**, que en 1950 filma un retrato costumbrista de la burguesía de la época, *Cronaca di un amore*.

Pero antes de abandonar el relato del neorrealismo cinematográfico italiano, no podemos obviar una figura central en el mismo: la de **Cesare Zavattini**¹⁷². Artista multidisciplinar (pintor, escritor y periodista, entre otras facetas) participó en decenas de películas y sus guiones forman parte de algunas de las cintas más prestigiosas de la historia del cine. Abanderado de las ideas neorrealistas, entendía que dichos conceptos debían atender a la representación de la cotidianeidad, huyendo de artificios y llevando a gala la sencillez y la simplicidad, además de abogar por un cine de corte documental.

¹⁷¹ La entrevista íntegra puede encontrarse en:

http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/7882/Ladron_de_bicicletas (fecha de consulta: 29/3/2015)

¹⁷² Para conocer pormenorizadamente los detalles de la biografía de Zavattini y su contribución central al desarrollo del neorrealismo, merece la pena consultar el siguiente enlace (en español):

<http://alonsoibarrola.com/img/cesarezavattini.pdf> (fecha de consulta: 14/9/2015)

En su lengua vernácula, también hallamos una web sobre su biografía y obra en las diferentes disciplinas que abordó:

www.cesarezavattini.it (fecha de consulta: 14/9/2015)

El ejemplo paradigmático de lo aquí expuesto hasta el momento ha de ser *Italia mia!*, un recorrido por la geografía italiana que pretende retratar la realidad social de cada uno de sus lugares. En la búsqueda de un cine rigurosamente objetivo y despojado de cualquier cariz ideológico, Zavattini crea una nueva forma de expresión con el denominado “*cine-encuesta*”. En 1952, aparte de la ya nombrada *Umberto D.*, se filmó *Due Soldi di speranza*, de *Renato Castellani*, otra obra neorrealista pero mucho más amable y optimista que, además, consiguió una mayor recaudación en taquilla. Éste es el punto donde surge una escisión dentro del movimiento, dentro de la cual se hallan creadores que apuestan descaradamente por aproximarse al modo de representación del cine norteamericano de los grandes estudios.

El modo de entender y de hacer cine de los neorrealistas italianos tendrá una gran influencia sobre numerosos cineastas españoles. Hay que atender al hecho de que ambos países se encontraban en una situación social parecida, atravesando sendas posguerras llenas de penurias. Pero España contaba con sus propios antecedentes de cine social, que se remontan a los años de la II República y, concretamente, al periodo comprendido entre 1936 y 1938, en plena Guerra Civil. Las características que podemos observar en los filmes italianos a partir de 1943 (un cine con actores no profesionales, que trataban temas sociales, con tramas de las clases más populares de la sociedad o con los ambientes y personajes más marginales, haciendo un uso muy abundante de los exteriores, a ser posible usando la realidad del momento al rodar, con escenas a tiempo real, con claridad, nada de surrealismos ni otros artificios, con realismo puro y realidades asimilables a la vida común, hablan de desengaño y de desilusión, pero también denuncian cuestiones sociales y en cierto modo pretendían apuntalar el camino

para realizar cambios que mejoras en la sociedad) se encuentran en nuestra cinematografía algunos años antes¹⁷³.

3.4.1 *La influencia del cine documental e informativo español sobre el Neorrealismo italiano.*

El neorrealismo estuvo influencia por las nuevas formas de montar, rodar y contar historias de los reportajes informativos, que a su vez habían sufrido un cambio trascendental procedente de las vanguardias y los informativos cinematográficos soviéticos. El máximo exponente de esto que afirmamos será el documental *Las Hurdes, tierra sin pan*, de Luis Buñuel¹⁷⁴. La comarca de Las Hurdes ya era conocida por el público español (y también por el francés, como veremos) desde que en 1922 el monarca Alfonso XIII visitara la zona a instancias del doctor Marañón, quién había originado un debate en las Cortes de Madrid acerca del atraso ancestral que sufría dicha región y que estaba impulsando la construcción de una carretera que la conectara con Salamanca. Este viaje real tuvo gran repercusión en la prensa nacional del momento (sobre todo, las fotografías que reflejaban la miseria impactaron de manera importante en la opinión pública) y sirvió como acicate propagandístico para la propia imagen de Alfonso XIII, maltrecha desde la desastrosa derrota de las tropas españolas en Annual.

¹⁷³ Artículo sobre las influencias recíprocas del neorrealismo italiano y el cine español de la II República hasta los años 50 de Daniel L. Serrano, publicado en:

<http://eltornillodeklaus.com/2014/03/12/el-cine-espanol-que-se-quiso-que-olvidaramos-parte-1/> (fecha de consulta: 9/10/2015)

¹⁷⁴ Para saber más de este documental que cambió la historia del cine, consultar el siguiente estudio exhaustivo sobre la obra de Buñuel: Ibarz, Mercè. *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*. Prensas Universitarias de Zaragoza. 1999.

A raíz de este viaje, Las Hurdes atrajeron la atención de muchos; el primero de ellos, y todavía el estudioso que más horas y trabajos ha dedicado a la comarca, fue el francés *Maurice Legendre*. Habiendo sido compañero de viaje de Unamuno a la zona en 1913 y ocupando el cargo de secretario de la Casa de Velázquez en Madrid, abordó el tema en su tesis doctoral *Las Jurdes, étude de géographie humaine*, que fue leída en la Universidad de Burdeos, ciudad en la que se publicó en 1927. Este trabajo poseía un marcado carácter épico-religioso y contaba con un amplio anexo de fotografías. Después de él, vendría la publicación de diversos reportajes fotográficos en revistas ilustradas, como el de la madrileña *Estampa* de 1929 o el realizado por *Pierre Unik* (a la sazón, colaborador de Buñuel en *Tierra sin pan*) y publicado por la francesa *Vu* en marzo de 1935.

Con todas estas influencias previas, Luis Buñuel se lanzó a la realización de su documental con un grupo interdisciplinar de colaboradores, puesto que lo conformaban intelectuales de muy distintas áreas de las artes y el conocimiento. En él se incluían el escultor, dibujante, pedagogo y periodista aragonés, de tendencia anarquista, *Ramón Acín*, del que ya dijimos al inicio de nuestro trabajo que ejerció como “productor ejecutivo” del proyecto de *Tierra sin pan* al ser premiado un boleto de lotería suyo. Con esas veinte mil pesetas Buñuel se dispuso a reunir al resto del equipo: el profesor también aragonés Rafael Sánchez Ventura, que se ocupó desde el inicio de la organización del rodaje y de la asistencia a la dirección; el operador de cámara *Eli Lotar*, colaborador por esa época del documentalista *Joris Ivens* y que realizaba series fotográficas de temas ingratos, auténticas metáforas de las injusticias sociales; y, por último, el ya nombrado poeta surrealista y comunista francés *Pierre Unik*, considerado por Buñuel como su mejor amigo dentro del grupo de surrealistas. Éstos fueron los

componentes del equipo básico, aunque también colaboraron en el proyecto otros escritores como *Georges Sadoul* y *Rafael Alberti*, que se dedicaron a localizar exteriores para el rodaje.

Las Hurdes, tierra sin pan, además de ser la exposición primera y más clara del pensamiento cinematográfico de Buñuel que determinará el resto de su obra, supone un hito y abre una nueva vertiente en el género documental a escala internacional, pues en ella se mezclan el cine como testimonio etnográfico (aspecto éste que había caracterizado al documental realizado con anterioridad) con la denuncia social (que hasta ese momento había sido privativa del cine de ficción). En esta cinta se pueden observar claras influencias de la cinematografía soviética y de los filmes que llevaban a cabo los poderosos sindicatos alemanes. El subtítulo de la película, “*ensayo de geografía humana*”, deja al descubierto la primera de las intenciones: la fría y “objetiva” visión etnográfica de las poblaciones rurales de esta comarca extremeña. Sin embargo, Buñuel contrapone esta pobreza con la belleza de las iglesias locales; el niño mal nutrido y descalzo escribiendo la máxima “Respetad los bienes ajenos”; las crudas imágenes de la niña muerta, del burro devorado por las abejas o de los deficientes psíquicos con la espléndida Cuarta Sinfonía de Brahms que constituye su banda sonora. Esta dialéctica presente en las imágenes y en el montaje es la que hace de *Tierra sin pan* un filme de crítica social.

El punto de vista de Buñuel acerca del arte cinematográfico reflejado en los aspectos estéticos de este documental ya estaba conformado antes incluso de que rodara su primera película, en su época de crítico de cine en diversas publicaciones. Las bases de

este punto de vista, y siguiendo las indicaciones de Mercè Ibarz en su obra “Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo”, son:

- ☐ El objetivo está dotado de una cualidad psicoanalítica que lo humaniza todo; en la pantalla no hay naturaleza muerta y todo tiene actitud, los objetos también.
- ☐ La cámara es un ojo colectivo: del objetivo y del cineasta.
- ☐ La estructura dramática es superior en cine a la estructura puramente visual.
- ☐ El filme existe primero en la cabeza del realizador; el montaje no es más que dar la forma prevista.

Por supuesto, una obra tan innovadora y polémica como ésta no podía pasar desapercibida ante los ojos de los gobernantes de su tiempo, y más si ese tiempo corresponde con el periodo de convulsiones sociales continuas que experimentó España durante los años de la II República. El rodaje terminó el 22 de mayo de 1933, y dos días después Luis Buñuel se dispuso al montaje de la cinta en Madrid; en diciembre de ese mismo año se presentó Tierra sin pan en el Palacio de la Prensa de la capital, sin sonarizar y leyendo el propio autor el comentario en off. La película no volvería a ser exhibida en nuestro país hasta la primavera de 1936, a consecuencia de que al recién elegido gobierno republicano (en noviembre de 1933 las elecciones fueron ganadas por una coalición de derechas) le pareciera una cinta ofensiva para España. Veamos cronológicamente las peripecias que el filme tuvo que sufrir para su exhibición, así como las diferentes versiones que se han hecho de él.

Fue el doctor Marañón (si recordamos, el mismo que acompañó a Alfonso XIII en su viaje a Las Hurdes) el que, siendo una personalidad influyente en el nuevo gobierno derechista, desaconsejó la autorización para la exhibición de la cinta, puesto que él

estaba al frente del Patronato de Las Hurdes y consideraba que ésta no resaltaba ningún valor positivo de la zona y serviría para proyectar una mala imagen de España en el exterior. Para mayor desgracia de la película, en octubre de 1934 el gobierno del radical Lerroux se alía con la CEDA, acentuando su carácter reaccionario y dando lugar a hechos como la Revolución de Asturias y la detención de numerosos militantes de izquierdas. En este ambiente, *Tierra sin pan* no se volvió a exhibir hasta 1936, con un permiso especial del recién estrenado gobierno izquierdista del Frente Popular.

En ese intervalo de tiempo (conocido como *bienio negro*) tanto Buñuel como Ramón Acín intentaron mover la película a través de pases privados, de los cuales hay documentados dos en Zaragoza. Parece que el cineasta aragonés se cansa de esta situación y se olvida de su obra durante estos años; a pesar de que en este período ocupa el cargo de productor en la importante *Filmófono* (empresa que se dedicaba a sonorizar películas) no incluye banda sonora hasta finales de 1936, cuando realmente tuvo un estreno de campanillas y fue doblada en inglés y francés. A estas alturas, Ramón Acín ya había sido fusilado por los franquistas hacía medio año. En este reestreno se incluyó un texto final a favor de la República, que ahora reproducimos:

“La miseria que este film les acaba de mostrar no es irremediable. En otras regiones de España, aldeanos, campesinos y obreros habían conseguido mejorar sus condiciones de existencia uniéndose, ayudándose los unos a los otros y exigiendo unos derechos ante los poderes públicos. Esta corriente que dirigía al pueblo hacia una vida mejor orientó las últimas elecciones y dio vida a un gobierno del Frente Popular.

La sublevación de los generales, con el apoyo de Hitler y Mussolini, pretende restablecer los privilegios de los grandes propietarios, pero los obreros y los campesinos españoles vencerán a Franco y a sus cómplices.

Con la ayuda de los antifascistas de todo el mundo, la paz, el trabajo y la felicidad sustituirán a la guerra civil y harán desaparecer para siempre los focos de miseria que este film les ha mostrado.”

De ahí que *Tierra sin pan* pasara de ser una película censurada por un gobierno republicano a ser un filme en defensa de la República. Sin embargo, esto no la libró de la censura ni de las dificultades; su versión francesa fue censurada en aquel país (algunas imágenes de la lucha de gallos y algunos mapas del inicio de la cinta, que identificaban regiones francesas con focos de atraso y miseria). Además, Buñuel no quiso exhibir su película en la *Exposición Internacional de París* (1937) pese a ser el director de la muestra de filmes realizada en el Pabellón Español, de los cuales la mayoría eran documentales. Esto se debe a que no quería que ésta fuese la imagen de la España republicana que se diera en el exterior.

La irrupción que supuso *Tierra sin pan* en el panorama cinematográfico del momento confirmó la relevancia de la veta política en el documental, mucho más explícito en este sentido que el cine de ficción. Esta importancia hará del género un medio privilegiado para la difusión de ideas, aspecto éste que se hará aún más patente en el período inmediatamente posterior, la Guerra Civil, en la que ambos bandos utilizaran los documentales con fines propagandísticos. Precisamente, uno de los elementos que confiere significación a esta película es la novedad que supone, con respecto al cine

documental anterior a nivel internacional, la inclusión de esa intencionalidad ideológica; hasta entonces, se habían limitado a retratar paisajes o poblaciones desconocidas.

Otras facetas que imprimen el rango de obra maestra al filme de Buñuel es la trasgresión estética que supone: la dialéctica existente en el interior de las imágenes, la utilización significativa de los diferentes tamaños de planos (primeros planos) y el contraste entre la imagen y la música de la banda sonora (la Cuarta Sinfonía de Brahms). Todo ello constata lo dicho en el párrafo anterior con la consiguiente *nueva escritura* de la realidad que propone la visión del documental que tiene Buñuel; además, en esa visión podemos intuir los orígenes artísticos del autor, es decir, su procedencia surrealista.

Sin embargo, y en nuestra opinión, aparte de todas estas innovaciones y transgresiones en cuanto al lenguaje cinematográfico, este filme tiene gran importancia para la España derrotada en la contienda civil en cuanto a las connotaciones “sentimentales”. *Tierra sin pan* ha alcanzado la categoría de mito por su significación y también porque es una película de la que se ha leído mucho pero que se ha visto poco. Por último, el hecho de ser la obra más desconocida y enigmática de uno de los realizadores más destacados de la historia del cine español y mundial le atribuye un interés que le persigue hasta nuestros días.

A la par que el rodaje de *Las Hurdes, tierra sin pan*, en 1932 se produjo otro hito histórico dentro de nuestro cine documental: la creación de *Actualidades Sonoras Españolas*. Su fundación supuso la creación de la estructura empresarial pionera encargada de la producción de películas y noticiarios sonoros, disponiendo en su sede

madrileña de laboratorios propios y de la primera cámara sonora Eclair que pudo verse en territorio español. Los miembros que conformaron esta empresa fueron Alberto Arroyo, en el cargo de director de los laboratorios, además de Rafael Parrella, Alfonso Fernández de Córdoba, Fernando Bernáldez, Carlos Pahissa, Carlos Fuertes Peralba, Alfonso Carvajal, Antonio García, Miguel López Cabrera, Fernando G. Mantilla y Landelino Wandsel. Podemos decir que constituyó el primer intento serio de racionalización de las rutinas de producción insertado en un modelo empresarial ortodoxo¹⁷⁵.

Una de las causas del desorden a la hora de crear una industria del documental española propiamente dicha la constituye la despreocupación que los sucesivos gobiernos republicanos tuvieron hacia el cine; su único interés se centró en tomar algunas medidas de carácter económico y fiscal, como la regularización de la realización de copias y la liberalización de la importación de celuloide (se puede comprobar que ambas medidas tenían un carácter proteccionista). Otras normas fueron, en el ámbito fiscal, los impuestos sobre los beneficios de la distribución y de la exhibición, y en el ámbito administrativo, la facilitación de los trámites de la censura.

Lo paradójico en estas circunstancias de desinterés estatal (la República ni tan siquiera utilizó el documental con finalidad propagandística, aunque hubo algunos intentos) es el

¹⁷⁵ Para conocer más en profundidad el cine documental realizado en las décadas de los años 20 y 30, así como del intento de crear una escuela documental propia antes de la Guerra Civil, proponemos la consulta de la siguiente bibliografía:

Gubern, Román. *Historia del cine*. Editorial Lumen. Barcelona. 1989.

Sala Nogue, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Ediciones Mensajero. Bilbao. 1993.

Pérez Perucha, Julio. *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Editorial Films 210. Madrid. 1992.

Caparrós Lera, J. M. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Ediciones Universidad de Barcelona. 1981.

Paz, M^a Antonia y Montero, Julio. *Creando la realidad. El cine informativo (1895-1945)*. Ariel Comunicación. Barcelona. 1999.

cierto despegue que experimenta la industria cinematográfica en estos años, ya que las perspectivas de negocio para los propietarios de empresas relacionadas con el mundo del cine eran buenas. Y esto no sólo se debe al crecimiento del número de espectadores que se produce en España desde 1925, sino también a las expectativas de introducción en el mercado latinoamericano. La producción nacional de documentales pasa de 3 en 1931 a 36 en 1935, experimentando un incremento paralelo al que tuvo el cine de ficción en el mismo período.

Los motivos que podemos alegar para justificar esta explosión general del cine español y, en particular, del documental son de diversa naturaleza:

1. La creación de productoras españolas de ficción fue uno de ellos, ya que éstas necesitaban cortometrajes para completar sus programaciones. La mayor parte de estos cortos fueron reportajes y documentales. Citaremos el nombre de *CIFESA* como la productora de más éxito durante aquellos años; su importancia reside tanto en sus largometrajes de ficción como en los mencionados complementos.
2. Otro de los elementos que contribuyó a este incremento fue el nacimiento de las primeras productoras de noticiarios españoles, como consecuencia del gran éxito que habían cosechado en nuestro país los noticiarios sonoros extranjeros, entre los que podemos nombrar los de *Movietone*, *Metrotone*, *Pathé News*, *UFA*, *British Gaumont*, *LUCE*, etc. Estos noticiarios fueron los que surtieron en un principio de material filmado a los primeros documentales.
3. Por último, citaremos otras causas de orden político (aunque, como ya hemos mencionado anteriormente, la propaganda en los documentales tuvo menos incidencia en España que en otros países de nuestro entorno europeo). El crispado ambiente social de la época, reiterado en varias ocasiones durante este trabajo, hará que se utilicen los

géneros cinematográficos realistas -noticiarios y documentales- como medio de propagación de los diferentes idearios políticos.

La realidad española se hace interesante, no sólo para los propios españoles, sino también para el exterior. Las diferentes convulsiones que se vienen sucediendo desde finales de 1930 con el intento de golpe republicano, el posterior fusilamiento de su principal inspirador, Fermín Galán, los diferentes cambios de gobierno, el juicio a los miembros del comité revolucionario republicano, las elecciones de abril del 31 y la posterior proclamación de la República hacen que todo occidente se fije en la situación de España. En este ambiente se crea el primer noticiario sonoro español, ICE (*Información Cinematográfica Española*).

ICE se crea anteriormente a los 2 hechos que hemos marcado como fundamentales en el desarrollo del cine documental, en 1931. Su primera producción fue, precisamente, *La proclamación de la República*, que data del 17 de abril de ese mismo año. La rapidez con la que vio la luz (sólo 3 días después de la proclamación real del nuevo régimen) refuerza la idea de que esta empresa quería en un principio aprovechar la repercusión informativa de los hechos filmados, dejando en un segundo plano su valor documental. Otra de sus obras destacables fue *Las celebraciones obreras del 1º de mayo de 1931*. En total, esta empresa realizó 50 reportajes, de los cuales 12 fueron sonoros, distribuyéndose también en Francia y Alemania.

Como anteriormente hemos resaltado, en 1932 se crea la segunda y más importante empresa española de noticiarios sonoros en este período, *Actualidades Sonoras Españolas*. Ésta se dedicó igualmente a la realización de documentales y reportajes. El

experimento terminó fracasando poco antes del estallido de la Guerra Civil por las discrepancias ideológicas que separaban a sus componentes, de los cuales alcanzarán mayor renombre Rafael Parrella y, sobre todo, Fernando García Mantilla, al cual volveremos más adelante. Su producción más destacable fue *Episodios de la Revolución de 1934 en Asturias y Cataluña*.

En contra de todo lo expuesto con anterioridad, todavía en 1932 apenas existía material documental sonoro producido en España, y el que se exhibía era mudo o de procedencia extranjera (normalmente norteamericana), el cual era muchas veces inadecuado para los gustos y necesidades del público hispano. Y todo ello a pesar de que desde 1931 el cine documental fue utilizado profusamente como instrumento didáctico y de intervención política por parte del gobierno de la República, a través de las denominadas *Misiones Pedagógicas* (creadas por Decreto de 29 de mayo de 1931).

De esta manera, en 1933 sólo tenemos constancia de dos obras de cierta relevancia: el largometraje documental taurino *Del prado a la arena*, dirigido y protagonizado por el matador Juan Belmonte, que versaba sobre los diferentes períodos de la vida de un toro de lidia hasta su muerte en la plaza; y *Balele*, que tuvo por realizador a Manuel Hernández Sanjuán y cuyo contenido se centraba en un recorrido étnico-turístico por Guinea, todavía por entonces colonia española. El documental pasaba entonces a ser una herramienta de la derecha tradicional española para la difusión de sus ideas, acudiendo a los temas recurrentes de los toros y el Imperio. En este año también se produjo un filme de menor calidad, *Guinea española*, dirigida por Alfredo Serrano, que era un mero retrato paisajístico de la colonia.

A partir de 1934 el cine documental va tomando cada vez más un cariz político, puesto que es en esta fecha cuando se suceden una serie de acontecimientos que tendrán una repercusión trascendental en el futuro próximo de nuestro país. Uno de esos hechos será la ocupación del territorio de Ifni, durante el transcurso de la contienda hispano-marroquí, a cargo de las tropas españolas comandadas por el coronel Capaz; esta hazaña bélica será reflejada por el realizador José María Beltrán.

Sin duda, los hechos más destacados en la España de 1934 fueron los levantamientos revolucionarios, sobre todo los que tuvieron lugar en Asturias y Cataluña. En este ambiente de agitación social se empiezan a crear los primeros cine-clubes obreros, donde se pasaban piezas del incipiente cine documental político, además de las consabidas películas soviéticas. El primero de ellos fue el *Cine-club proletario*, de orientación comunista, creado por Juan Piqueras. Por estas fechas, el Sindicato de la Banca y Bolsa produjo *El despertar bancario*, el cual versaba acerca de la sindicación en el sector servicios y que únicamente se exhibió en la red de cine-clubes obreros.

De orientación política opuesta, nos encontramos con documentales propagandísticos realizados por los diferentes partidos de la derecha española ya en vísperas de la contienda civil. Citaremos aquí el discurso de José Antonio Primo de Rivera enunciado durante el acto falangista celebrado en el Cine Madrid el 19 de mayo de 1935 y que fue registrado por el operador Tomás Terol. En él se incluyen además algunas palabras del propio líder de Falange pronunciadas en el jardín de su casa; este último fragmento citado se exhibió en el noticiario de la Paramount *Ojos y oídos del mundo* en el mismo año, y fue incluido posteriormente por Carlos Fernández Cuenca en su película de montaje *Otros Tiempos* (1958).

Sin embargo, el documental falangista que adquirió mayor relevancia fue el rodaje de *La ceremonia de clausura del consejo nacional de falange de 1935*, hecho a imagen y semejanza del realizado por la alemana Leni Riefenstahl en el Congreso del Partido Nazi en Nürenberg de 1934, aunque con menor calidad técnica y artística. Por otra parte, el partido derechista más representativo durante la II República, la CEDA, llevó a cabo dos documentales previos a las elecciones de febrero de 1936: *Votad a España* y *La obra revolucionaria de las hordas rojas de octubre de 1934*.

Dejando a un lado el tema de los documentales políticos, el año de mayor producción durante el período republicano y, más extensamente, de la historia del cine documental español fue 1935. Siguiendo la clasificación hecha por Román Gubern en su obra *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*¹⁷⁶, distinguiremos 4 grupos por ejes temáticos:

1. El más numeroso de ellos lo constituye la que podemos denominar “serie turístico-paisajista de temas españoles”. El listado de los filmes es el siguiente:

- “La romería del Rocío”. Constantin L. David.
- “Canto a la emigración” y “La ciudad encantada”. Antonio Román.
- “Cofradías sevillanas” y “Salamanca, monumental e histórica”. Juan Antonio Cabero.
- “El Guadalquivir”, “Granada” y “Quince minutos en España”. Heinrich Gaertner.
- “Santiago de Compostela” y “Granada”. José Val del Omar para las Misiones Pedagógicas.

¹⁷⁶ *Op. Cit.* n.º 142.

-
- “Un río bien aprovechado (el Guadalquivir)” y “La ruta de Don Quijote”. Ramón Biadiu.
 - “Toledo y El Greco”. I. F. Iquino.
 - “La ruta de Guadalupe”. Fernando Méndez-Leite, en el monasterio de Santa María de Guadalupe.

Los testimonios que se conservan de estos documentales nos indican que quizás sean los del segundo realizador mencionado los más interesantes; Antonio Román, de origen gallego, había rodado anteriormente un corto de ficción de género policíaco en 16 milímetros llamado *Sandra* (1930) y, al año siguiente, un ensayo sobre la *Rêviere* de Schumann al que tituló *Ensueño*. Consiguió crear su propia productora y con su cámara Parvo L rodó el primero de los documentales listados, *Canto a la emigración*, subtítulo “Romance en imágenes sobre motivos gallegos”. Influido estéticamente por el cine soviético, la pieza recibió grandes críticas, aunque en algunas de ellas se achacara la falta de contenido o significado que el autor daba a sus riesgos técnicos, entre los que cabe destacar los planos aberrantes.

El segundo de sus filmes destacados fue *La ciudad encantada*, rodada por el operador Cecilio Paniagua y en el que colaboró Carlos Serrano de Osma. Éste estaba protagonizado por dos personajes que representaban, respectivamente, los modos de vida de la ciudad y el campo. Guiándonos de nuevo por las críticas que han logrado llegar hasta nosotros, se puede decir que ésta es una obra con la que su autor alcanza la madurez estética, empleando los recursos técnicos de una manera más racional e intencional. Entre los hallazgos de la cinta de *Antonio Román* cabe destacar la exactitud del montaje, los ángulos de cámara y la coincidencia de los ritmos entre la imagen y la

banda sonora. Según el crítico *Antonio del Amo*, algunos de sus fragmentos recuerdan a la cinematografía expresionista alemana (en concreto, a *Amanecer*, de Mornau) o a *Éxtasis*, de Machaty; y todo ello con unos medios de trabajo bastante precarios.

2. En este grupo incluimos a las películas turísticas o paisajistas de temas no españoles, que son:

- “Constantinopla”, “Egipto y sus pirámides”, “Jerusalén”, “La Acrópolis de Atenas”, “Pompeya, Sicilia y el sur de Italia”, “Tierra Santa” y “Túnez y Kairuan”. Serie sobre el Mediterráneo oriental y África del Norte rodada por Arturo Ruiz Castillo, sin mayor interés artístico.

3. El tercer grupo es el compuesto por los documentales instructivos, pedagógicos o propagandísticos. En él incluimos:

- “La musa y el Fénix”. Obra que trata sobre algunos pasajes de la vida de Lope de Vega realizada por Constantin L. David
- “Grumete”, realizado por José María Castellví y que contó con la colaboración del Asilo Naval Español
- “Mendicidad y caridad”. Documental orientado para recaudar donativos para la Sociedad Matritense de Caridad firmada por Adolfo Aznar.
- “Nuevas rutas”, película propagandística de Adolf Trotz (bajo los auspicios de Intercambio Hispano-Americano) destinada a ser difundida en América Latina

4. Por último, reuniremos en un grupo los documentales rodados por Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, que por la significación y trascendencia que poseen en la historia del cine español merecen que les dediquemos un capítulo aparte en nuestro trabajo.

En España se estuvo cerca de crear una escuela de cine documental propia durante los años de la II República; para ello faltó la ayuda institucional con la que sí contaban, por ejemplo, los documentalistas británicos, y la existencia de una producción más continua que originara la creación de un mayor número de películas que sirvieran de reactivo para la consolidación del género (como había ocurrido con los cineastas radicales norteamericanos). Sin embargo, sí existía esa ansia por contar a través del lenguaje cinematográfico la realidad española de esos años y, a su vez, intentar sugerir con él algunas soluciones para resolver sus conflictos sociales.

Dos de los pilares sobre los que se podía haber sostenido la escuela documental española fueron los nombres de **Carlos Velo** y **Fernando G. Mantilla**; a ellos se debe la creación de varias películas reseñables en la historia del documental en España, y a esta causa dedicaron varios años de trabajo conjunto, frustrado finalmente por nuestra contienda civil. El primero era un biólogo (discípulo como Buñuel de Cándido Bolívar) que siempre se mantuvo en los ambientes universitarios, llegando a obtener un cátedra; el segundo era ya un conocido crítico cinematográfico tanto en prensa como en Unión Radio de Madrid y había comenzado, tímidamente, su carrera como realizador.

Su encuentro se produjo cuando Carlos Velo intentaba realizar, con la ayuda del operador Guillermo Fernández Zúñiga, una película en 16 mm. que estudiara la llamada de la abeja reina para controlar la población de una colmena. Ante la necesidad de resolver ciertos obstáculos técnicos, como ajustar los microscopios a las lentes de las cámaras, se requirió de la colaboración de Fernando G. Mantilla. A partir de ahí, y estando el primero de ellos unido a la F. U. E. (*Federación Universitaria Escolar*, la más importante de las asociaciones estudiantiles republicanas) empezaron a organizar

sesiones clandestinas de cineclub (ya que este hecho era anterior a la proclamación de la República), convirtiéndose tras 1931 en uno de los centros culturales de mayor actividad de Madrid durante este periodo.

La primera obra de ambos realizadores fue *Felipe II y El Escorial*, terminada en 1931 antes del advenimiento de la República. Contaron como operador con el que sería el encargado de fotografiar todos sus documentales, José María Beltrán. Dicha obra supuso un alegato contra la monarquía puesto que ponía en duda la mitificada obra imperial de aquel componente de la dinastía de los Austrias. En las copias que se disponen de esta cinta en la actualidad se incluyen una serie de comentarios de exaltación de la figura de Felipe II y su filosofía, comentarios que no podemos tomar como originales ya que fueron añadidos en 1939, con Carlos Velo exiliado ya de la España franquista. Según las críticas, el filme traspasa el mero retrato en imágenes para captar el espíritu con el que fue levantado el monumental palacio.

Ya por esas fechas Velo y Mantilla trabajaban para CIFESA, puesto que conocieron a su propietario, Manuel Casanova, cuando comenzaron la actividad relacionada con los cine-clubes. Éste les ofreció realizar documentales que sirvieran de complemento a los programas hechos para sus películas de ficción, como hemos mencionado en el capítulo dedicado a los inicios del documental en el período republicano. A esta productora (a la que cada obra de estos autores costó entre dos y tres mil pesetas cada una) no le importaba la impronta ideológica de compromiso político presente en sus realizaciones, ya que sus producciones eran culturales pero, a su vez, aceptadas de buen grado por el gran público. Algunos de estos documentales, de gran belleza estética, a los que hacemos referencia son: “Tarraco Augusta”, “Galicia y Compostela”, “Finis Térrea” y

“Castillos de Castilla”. A éstos, que se dedican a plasmar paisajes naturales y artísticos, podemos sumar *La ciudad y el campo* (1935), en el que abordan con profundidad científica el tema de la avicultura.

Otra de sus grandes obras que merecen un análisis más extenso es *Infinitos*, basada en una idea del escritor simbolista belga Maurice Maeterlink y con una banda sonora experimental compuesta por Rodolfo Halffter (de esta forma, se recogía el hábito de los grandes documentales estadounidenses de colaboración entre intelectuales de diferentes ámbitos). En ella se comparaban las estructuras del mundo sideral con las microscópicas y supone un ejemplo de cine estético y experimental español. Por la multitud y buena ejecución de los recursos empleados, tanto en la filmación (planos desnivelados) como en la edición (trucajes, fundidos, superposiciones), se puede decir que este es el documental en el que ambos alcanzan la madurez como realizadores.

Igualmente, Velo y Mantilla llevaron a cabo una serie de películas de acercamiento a temas científicos encargadas por instituciones públicas como la Dirección General de Ganadería, a la cabeza de la cual se encontraba el veterinario y fundador del partido radical-socialista Félix Gordón Ordás, que tras la proclamación de la República ocupó la Subsecretaría de Agricultura y que, durante el Gobierno de Martínez Barrio, fue ministro de Industria y Comercio. Esto demuestra la calidad que llegaron a alcanzar sus filmes y el interés que tenían algunos políticos republicanos por el cine como herramienta de comunicación social. Sin embargo, es una pena que sólo hayan llegado hasta nosotros dos de estos documentales: la versión retocada con el comentario fascista de *Felipe II y El Escorial* y el que abordaremos a continuación, que quizás suponga su mejor obra, *Almadrabas*.

Almadrabas, película de 1934, contó también con la destacada colaboración del compositor Regino Sáinz de la Maza, que realizó y ejecutó la partitura original con el asesoramiento en temas populares de Federico García Lorca. En este documental se narraba de un modo excelente las faenas de la pesca del atún en las aguas gaditanas y su posterior tratamiento industrial. La financiación corrió a cargo del Consorcio Nacional Almadrabetario y se rodó en las localidades de Vejer de la Frontera (la primera parte, dedicada a la pesca) y de Barbate (la mitad final, que aborda el proceso conservero); la cinta concluye con la salida de los obreros de la fábrica, donde se conseguía un máximo aprovechamiento industrial de la materia prima: conservas, aceites industriales, jabones, etc., mediante una rigurosa división del trabajo.

El documental consigue recrear con gran exactitud los ambientes sociales y la vida que se creaba en la zona en torno a esta actividad. Constituye todo un ejemplo de lo que podía haber sido la escuela española, aunque son claras las influencias que recibe del documental británico; sin embargo, *Almadrabas* es mucho más sobria y lacónica con el texto en off, dando mayor preponderancia al valor expresivo de las imágenes por encima de un texto que da demasiadas explicaciones sobre aquello que el espectador puede observar (quizá su referente más directo lo suponga *Drifters*, de John Grierson). El comentario se ciñe únicamente a un escueto y necesario complemento de la imagen.

Otros rasgos característicos de este filme que podían haber determinado la posterior, escuela documental española son: el grupo de intelectuales de diferentes materias que se reúnen para la realización de la película, el lenguaje y el ritmo cinematográficos propios y expresivos, el dominio de la técnica y la opción consciente por el cine de compromiso y de no ficción. Por tanto, y utilizando de nuevo palabras de Román Gubern,

Almadrabas supone “*todavía hoy un modelo de eficacia y sobriedad en el lenguaje documental, e inició en España una gran tradición de documental laboral y social que se interrumpiría brutalmente en 1939*”¹⁷⁷.

En esta última etapa de su trabajo conjunto (en la que se incluye la realización de *Almadrabas*), Velo y Mantilla dirigen para la productora D. E. S. A., filial de C. E. A., con la que se habían comprometido a terminar una serie de cinco películas, acuerdo que no pudieron cumplir por el estallido de la Guerra Civil. Nadie puede llegar a saber qué hubiera ocurrido con la filmografía de estos dos autores y con el destino del pujante cine documental español si no llega a producirse esta brusca interrupción.

Por otra parte, citaremos aquí el nombre del documental que Carlos Velo rodó en solitario, de nuevo para CIFESA, una vez separado de Fernando G. Mantilla: *Saudade* (1936), en el que contó con la fotografía de Cecilio Paniagua. En esta cinta vuelve a abordar el tema de las tareas de pesca, pero esta vez en localizaciones de su Galicia natal. Este retrato social mereció un premio en la *Exposición Internacional de París de 1937*, pero esto no fue suficiente para evitar que ambos realizadores terminaran exiliándose en México tras el inicio de la guerra, ya que habían demostrado su apoyo a la legalidad republicana, a la que aportaron su contribución.

Luis Buñuel volvería al documental, pero ahora buscando un compromiso con la defensa de la República frente al fascismo, con las películas *Centinela alerta* (1936), de Jean Grémillon y *España leal en armas* (1937), de Jean-Paul Le Chanois. Esta segunda obra fue un compromiso directo con el gobierno republicano para buscar fondos y

¹⁷⁷ Op. Cit. nº 142.

ayuda en los países de la Europa democrática. Lo innovador en él es la cercanía de los realizadores a la primera línea de frente, jugándose la vida para rodar las imágenes más reales posibles de la guerra en su total desarrollo. Tuvo un gran impacto internacional y sufrió la respuesta franquista con el documental bélico, del que ya hemos hablado con anterioridad en este apartado, *España heroica*, de Joaquín Reig¹⁷⁸.

Pero no son los únicos ejemplos de *reporterismo de guerra*. El sindicato anarcosindicalista CNT se lanzó a hacer una serie de reportajes para dar noticias y, a la vez, infundir ánimos entre los combatientes del frente y la población que permanecía en la retaguardia, además de querer mostrar los logros de su obra revolucionaria. La UGT y el PCE se lanzaron a proyectos parecidos, pero eran los de CNT los más próximos a la idea que nos incumbe en este epígrafe, ya que, aparte de preludiar el periodismo de guerra, poseían determinadas características de estilo que posteriormente podríamos ver en los largometrajes de ficción del neorrealismo italiano. Los dedicados al entierro de Buenaventura Durruti, a la defensa de Madrid o al frente de Aragón y sus colectividades serían algunos de los exponentes más destacados. Estos entraron en competencia directa con los informativos que encargaba el propio gobierno republicano, e intentaban convertir a los obreros y campesinos en los relatores de la marcha de la guerra y las conquistas sociales en las zonas controladas por los anarcosindicalistas.

Sin embargo, no iban a existir únicamente antecedentes del neorrealismo italiano en el cine documental español, sino también en el de ficción. Posiblemente el más claro

¹⁷⁸ Según el propio Daniel L. Serrano, “*en España heroica podría haber imágenes del asedio del Alcázar de Toledo por parte de los republicanos y que era imposible que los franquistas hubieran podido rodar en 1936, cuando sucedieron. Esas imágenes podrían haber correspondido a las rodadas por el equipo del cineasta anarquista Armand Guerra, las cuales tuvieron que ser abandonadas con total celeridad en un coche en las calles de Toledo, cuando tuvieron que irse bajo una lluvia de balas y bombas que caían sobre ellos, a causa de la entrada de las tropas de Franco en la ciudad. Fue un momento para este cineasta, del que vamos a hablar en breve algo más, en el que pudo perder la vida, entre las muchas otras que se perdieron.*”

ejemplo de ello sea la obra de **Armand Guerra**¹⁷⁹ (pseudónimo del anarquista José Estívalis) *Carne de fieras* (1936)¹⁸⁰. Fue un largometraje melodramático encargado por la CNT que narraba la historia de varios personajes marginales: un niño abandonado de la calle, un boxeador con su representante y los miembros de un circo¹⁸¹. Las penurias propias del inicio de la Guerra Civil se hicieron notar en el rodaje, que sufrió constantes cortes de electricidad y en el que se vieron obligados a filmar cada escena en una sola toma. Como rasgos distintivos que lo serían también del neorrealismo, la cinta lanzaba un mensaje de cambio social y del modelo de familia convencional (coherente con la ideología del autor). Además, en el fondo de los planos aparecen milicianos reales por las calles; dichas tomas no fueron cortadas por *Armand Guerra*, aunque poco tuviesen que ver con el argumento del filme. El mismo no pudo ver la luz hasta 1992, cuando fue restaurado y estrenado en la Filmoteca de Zaragoza, ya que en su tiempo no se pudo finalizar el montaje.

3.4.2. *La influencia del Neorrealismo italiano en el cine español de los 50.*

Es cierto que este cine empieza a llegar a España ya en la década de los cincuenta y cuando en Italia se ha puesto en cuestión su propia supervivencia. Tres acontecimientos

¹⁷⁹ *Armand Guerra* inicia su carrera cinematográfica en 1913, durante su estancia en París, donde trabajó como actor, director y guionista. Se trasladó nuevamente a España al estallar la I Guerra Mundial y fundó la productora *Cervantes Films*. Además de escribir para diferentes publicaciones especializadas de España, Francia y Alemania, en este último país trabajó como guionista, a partir de 1920, para los prestigiosos estudios *UFA* a las órdenes de algunos de sus directores más destacados, como *Murnau*, *Fritz Lang* o *Neumann*. En 1930 volvió a nuestro país para rodar con Imperio Argentina la película *El amor solfeado*. Después de firmar *Carne de fieras* y de trabajar como reportero de guerra durante nuestra contienda civil, murió en el exilio en 1939.

¹⁸⁰ “Armand Guerra deseaba abandonar la producción para participar de la milicia, pero la CNT le pidió que no lo hiciera. Debía seguir con el rodaje para mantener los puestos de trabajo y los sueldos de sus trabajadores en unos tiempos donde la gente lo iba a pasar muy mal económicamente, además se quería transmitir un mensaje de normalidad a la población a través de proseguir la vida habitual de la capital (dentro de lo posible) y se esperaba que cuando se acabara el metraje este sirviera para que la gente pudiera divertirse de manera normal con él.” (en *Op. Cit.* n.º 173).

¹⁸¹ El propio director se reservó la interpretación de uno de los personajes secundarios: el desequilibrado limpiador de jaulas.

esenciales explican la llegada del cine neorrealista a España: en 1951 se celebra en Madrid la *Primera semana de cine italiano*, experiencia que se repetirá con una segunda semana de cine italiano en el año 1953 (ambas organizadas por el Instituto Italiano de Cultura de Madrid). En estas jornadas participará Cesare Zavattini, que en España será considerado como la figura clave del neorrealismo y que, igualmente, será reverenciado por los jóvenes cineastas del momento, entre los que sobresalía Berlanga, y con los que colaborará en numerosas ocasiones.

El tercero de estos eventos serán las *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca*, que tienen lugar entre el 14 y el 19 de mayo de 1954, y a las que nos hemos referido en multitud de ocasiones en el epígrafe anterior, *El cine durante la dictadura*. Estas conversaciones hicieron evidente la necesidad y el deseo de generar nuevas perspectivas creativas e industriales en el cine español. En las mismas, impulsadas por Basilio Martín Patino, se reunieron cineastas, profesionales pertenecientes a diferentes sectores de la industria del cine, así como del Estado y de la crítica que, luego de realizar un análisis sobre el estado de la cuestión, concluyeron que se podía hacer un cine más crítico, más acorde con la realidad del momento y que fuera testimonio de ésta. En definitiva, un cine más comprometido capaz de convivir con otro más comercial y folclórico.

La nueva corriente del cine italiano, caracterizado por presentar la realidad en toda su crudeza, había calado hondo algunos de los directores españoles más punteros, como Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga. No obstante, los responsables y críticos de la cinematografía nacional de la época intentaron minusvalorar dicho influjo, presentándolo como un movimiento a la realidad social y a la “industria” del cine patria.

Por si esto fuese poco, las altas esferas de la política cultural franquista se encargaron de ponérselo difícil a aquellos que se atrevían a salirse de la línea oficial folclorista o de exaltación patriótica marcada por el régimen. Dada la endeblez económica de la producción cinematográfica española, las calificaciones establecidas por la *Junta de Clasificación y Censura* podrían condicionar la viabilidad de un proyecto¹⁸²¹⁸³.

¹⁸² Podemos comprobar las distintas clasificaciones realizadas por la censura (tanto estatal como eclesiástica) en El cine de la autarquía (1939-1950), en un proyecto de la Universidad de Sevilla que se puede seguir en la siguiente *wiki*:

http://fama2.us.es:8080/wikicomunica/index.php/El_cine_de_la_autarqu%C3%ADa_%281939-1950%29#La_censura_cinematogr.C3.A1fica (fecha de consulta: 12/8/2015)

En la misma podemos leer:

“La censura estatal se hacía mediante un clasificación numérica:

- 1 → apta para niños.*
- 2 → apta para jóvenes.*
- 3 → sólo para mayores (más de 21 años).*
- 3R → para mayores con reparos.*
- 4 → peligrosa. Su visión no era aconsejable.*

El Estado censuraba aquellos factores de la moral pública y los relativos a la política. Por ejemplo, el atuendo del ser humano debía tener unas características, sobre todo en el caso de la mujer, que debía tener unas determinadas dimensiones en el vestido en cuanto a la largura de la falda, el escote y las mangas.

La Iglesia hacía una censura semejante, pero su denominación era por colores:

- Apta para niños → blanca.*
- Apta para jóvenes → azul.*
- Apta para mayores → rosa.*
- Apta para mayores con reparos → grana (el equivalente al rojo, una palabra tabú en la sociedad española de la época).*
- Peligrosa → negro. En aquella época en negro era el infierno.*

La Iglesia advertía a los fieles incluso desde el púlpito. En la puerta de los cines el portero exigía el carné de identidad.

La censura exigía que el guión había que presentarlo antes del rodaje, que lo valoraba y se le podían hacer las correcciones correspondientes. A veces la censura se hacía en el mismo cine, tapando el proyector o cortando fotogramas en determinados momentos. A partir de 1941, la ley que ya existía en la República sobre el doblaje de películas se va a convertir en obligatoria. Todas las películas extranjeras se tenían que doblar al español, sometiendo así a nuestro cine a una gran desprotección.

La censura existía en la figura del censor, pero no existía un código de censura. El censor censura según su criterio. Normalmente, el sistema era la censura previa del guión. Entre el guión y la película suele haber el cartón de rodaje, una especie de elemento burocrático entre el guión aprobado y el rodaje de la película.

Hallamos disensiones sobre el rumbo que ha tomado el cine español durante la primera década del franquismo hasta en los autores más próximos ideológicamente al mismo. José Antonio Nieves Conde, por ejemplo, lleva a la gran pantalla *Surcos* (1951), película que trata el desarraigo de los emigrados del campo a la ciudad y su deshumanización en los suburbios de estas últimas¹⁸⁴¹⁸⁵.

Las conclusiones a las que se llega en las mencionadas Conversaciones de Salamanca son:

- El realismo deber ser un referente para el cine español frente a la vacuidad oficialista del que se estaba haciendo hasta ese momento.
- Existe una voluntad de renovar nuestro cine, tanto técnica como argumentalmente, y de aproximarlos a la realidad social que vive el país.

La difusión del neorrealismo se llevó a cabo también a través de la revista *Objetivo*, publicación efímera creada en este tiempo por personas jóvenes y afines al Partido Comunista de España, como Ricardo Muñoz Suay o Eduardo Ducay. En este contexto se ruedan, además de la citada *Surcos* de Nieves Conde, películas como *Muerte de un ciclista* de Bardem, *¡Bienvenido Mr. Marshall!* o *El Verdugo* de Berlanga. A esta etapa se deben algunos de los mejores títulos del cine español, a pesar de la rigidez del

La Junta de Clasificación y Censura comenzará a catalogar las películas para que luego tengan alguna ayuda estatal según la categoría en la que ha sido clasificada. Una de las clasificaciones era la de “interés nacional”, la más alta clasificación.”

¹⁸³ *Esa pareja feliz*, ópera prima de Bardem y Berlanga, tuvo que esperar dos años hasta poder ser estrenada por una mala calificación oficial. Ésta sólo fue modificada tras el éxito de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, de Berlanga.

¹⁸⁴ Como ya apuntamos en la nota n° 150, hubo una gran polémica en algunos ambientes del régimen cuando se le concedió el título de película “de interés nacional” a *Surcos* en detrimento de *Alba de América*, cinta apologética del Descubrimiento. En términos económicos, esta denominación suponía el 50% de la financiación de su presupuesto.

¹⁸⁵ Nieves Conde lamentaría en un artículo, publicado en la revista *Ateneo*, que el cine español del momento “vive con arreglo a viejos tópicos y sólo ve las cosas tal y como cree deben verse y no tal y como son”. Tras su paso por el Festival de Cannes, el realizador segoviano reclama abiertamente que “si queremos ser algo es preciso ver la realidad tal y como es, por amarga que sea.”

régimen, el elevado grado de censura imperante y la notable falta de libertad de expresión que impidieron un mayor desarrollo del cine neorrealista. Casi todos ellos son dramas costumbristas que, desde una presunta objetividad o directamente a través de la visión esperpéntica *berlanguiana*, tratan de dejar en evidencia todos los males (y a todos los niveles) de la sociedad bajo la dictadura.

Además de las películas mencionadas, destacarán otras que también cuentan con los rasgos neorrealistas: *Calabuch* (1956) y *El Inquilino* (1957) de Berlanga y Nieves Conde, respectivamente, *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), de Fernando Fernán Gómez, *El pisito* (1958), de Marco Ferreri o *Mi tío Jacinto* (1957), de Ladislao Vajda, que tanto recuerda al *Ladrón de bicicletas* de Visconti. Pero el influjo del neorrealismo trascendió las salas y también afectó a la literatura nacional, concretamente a la llamada *Generación de los 50*¹⁸⁶.

El punto y seguido al movimiento lo pondría *Carlos Saura* con su película *Los Golfos* (1959), que abordaba el problema de la delincuencia juvenil en los suburbios de Madrid, y que es considerada como la ópera prima del **realismo crítico** en el cine español. Para el desarrollo de esta variante fue fundamental el encuentro entre Marco Ferreri, Luis García Berlanga y Rafael Azcona, que le dieron un toque del cine moderno que se filmaba por aquel entonces en el resto del continente a la plasmación de la realidad nacional.

Aparte de Los golfos de Saura, 1959, son dignas de mención El pisito y El cochecito (ambas de 1959) de Marco Ferreri, la analizada en el presente estudio *Plácido* (1961) y

¹⁸⁶ Algunos de los ejemplos más destacados son *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio, *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité y *Nuevas amistades* (1959) de Juan García Hortelano.

El verdugo (1963) de Berlanga, *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel y *El extraño viaje* (1964), de Fernando Fernán Gómez.

3.5 Biografía y Filmografía de los Autores.

3.4.1 José Antonio Nieves Conde

Aunque en los últimos años fue relegado al ostracismo injustamente, Nieves Conde fue uno de los directores españoles más importantes en los años 40 y principios de los 50. Nacido el 22 de diciembre de 1915 en Segovia, tuvo profesores como Antonio Machado y una juventud complicada. Hizo la Guerra, fue herido en Brunete, derrotado en Teruel y vivió su conclusión en África. Entre sus amigos, algunos de renombre como Manuel Machado, y otros que también fueron compañeros y maestros como Carlos Fernández Cuenca y Rafael Gil. Inició su andadura en el mundo del cine como guionista en 1942, cuando escribió *Vidas cruzadas*, adaptación de una obra de Jacinto Benavente, que sería llevada a la gran pantalla por Luis Marquina. Al poco tiempo fue reclutado como asistente de dirección por Rafael Gil para *Huella de luz*, con Antonio Casal. Su opera prima como director fue *Senda ignorada*, película de suspense con Alicia Palacios como protagonista. Durante la década de los 40, dirigió películas tan interesantes como *Angustia* y *Llegada de noche*, pero su consagración no llegaría hasta principios de la década de los años 50, sobre todo con *Balarrasa*, de 1951, en la que Fernando Fernán Gómez interpretaba a un sacerdote. Su gran éxito de crítica y público hizo que esta cinta, junto a *La guerra de Dios*, del citado Rafael Gil, y *Marcelino, Pan y Vino*, de

Ladislao Vajda, se integrara entre los mejores títulos del cine religioso, género recurrente en esta época de nuestro cine.

Su largometraje más importante fue *Surcos*, de 1951, que narraba los avatares de una familia rural que se trasladaba a vivir a la capital. Como Nieves Conde pertenecía a la Falange, no era sospechoso de ser hostil al régimen, lo que le permitió realizar la crítica más certera y aguda a la España de entonces, describiendo los principales problemas sociológicos. Siempre se ha comparado la película con el neorrealismo italiano, aunque la película de Nieves Conde se parece a las películas de Rossellini o Visconti, sobre todo, por su temática social. Y es que cabe recordar que el resto de Europa comienza a reponerse del mazazo de la II Guerra Mundial gracias a corrientes artísticas como el neorrealismo. Con él, y desde Italia, se van superando los traumas de posguerra y se establecen nuevos modelos cinematográficos que insuflan nuevos aires al cine europeo. La autárquica España del momento era ajena a estos movimientos y su cinematografía continuaba sumida en la negrura del primer franquismo. Pero llega el punto de inflexión en 1951¹⁸⁷. De repente, un mínimo sector de nuestra industria parece despertar e intentar conectarse con dichas corrientes que llegan desde allende los Pirineos. Ese sector lo representan, además del propio Nieves Conde, otros dos nombres que marcarán el devenir de nuestro celuloide y cuya obra también abordamos en la presente investigación: *Juan Antonio Bardem* y *Luis García Berlanga*, que ese año llevan a cabo en común su primera película, *Esa pareja feliz*. Esta película supone, además, el primer acercamiento del cine español a las técnicas del neorrealismo. Pero el vuelco del cine español ese año no hubiera existido sin *Surcos*. La película de un falangista que

¹⁸⁷ Quien lo sitúa en este año es Carlos Heredero en la siguiente obra:

Heredero, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1993.

revoluciona a los sectores más conservadores del gobierno. Un film extraordinariamente moderno que pone al descubierto algunas de las vergüenzas del régimen.

Nieves Conde jugó un papel decisivo en la modernización de la cinematografía nacional. Aunque la mayoría de sus obras fueron trabajos de encargo de distintas productoras, pues él se consideraba ante todo un profesional del celuloide, los dos trabajos que realizó *motu proprio* se bastan para explicar la importancia de su figura. Hablamos de *Surcos* (1951) y de *El inquilino* (1958). La segunda fue una obra controvertida por su choque frontal con la censura del momento, y la primera supone, sin duda, uno de los momentos clave de la historia del cine español. De hecho, su aparición en el panorama nacional creó, junto a otra serie de hechos, un punto de inflexión en la evolución de nuestro cine. La trascendencia de Nieves Conde se debe, principalmente, a la importancia capital de *Surcos*¹⁸⁸. Sin ella, quizás el director segoviano no hubiera pasado a los anales de nuestra filmografía.

La cinta cuenta la historia de una familia del campo que, empobrecida y dentro de la dinámica social de éxodo rural a las grandes ciudades, decide trasladarse a Madrid en busca de trabajo y una nueva vida de oportunidades. Sin embargo, la cruda realidad de los suburbios de la gran ciudad choca frontalmente con sus expectativas de prosperidad social y económica. Fenómenos sociales latentes en la vida cotidiana de la dictadura, pero que hasta entonces no habían sido mostrados de forma tan meridiana en la gran

¹⁸⁸ Aragüez Rubio, Carlos. *José Antonio Nieves Conde y la censura*, en *El adelanto de Indiana*. Revista de literatura, arte y pensamiento. Este artículo se puede leer en el siguiente enlace:

http://www.depauw.edu/learn/adelantado/issue5_6/araguez.html (fecha de consulta: 3/5/2010)

pantalla, como el estraperlo o la prostitución, se van cruzando en la vida de unos personajes cada vez más deprimidos y corrompidos. El desenlace de la historia culmina con el retorno *deshonroso* de la familia, que ya no volverá a ser la misma que salió esperanzada del pueblo. Un final que Nieves Conde había diseñado aún más dramático, pero que la censura cercenó y reescribió¹⁸⁹.

Como hemos narrado con anterioridad en algún pasaje de nuestro trabajo, la película tuvo una repercusión enorme en los ambientes cinematográficos de nuestro país no sólo por la innovación narrativa y técnica que suponía respecto al resto de la filmografía española de la época, sino también por el revuelo que levantó en las altas esferas de la gestión cultural franquista. José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro y gran defensor del filme de Nieves Conde, se vio obligado a dimitir del cargo tras apostar por la concesión del título de “película de interés general” a dicha cinta, en detrimento de *Alba de América*, de *Juan de Orduña*, obra que sí reunía todos los preceptos que agradaban a los jefes de la dictadura. Las presiones políticas y eclesiásticas que, desde la Junta de Censura, sufrió el largometraje que nos ocupa no acabaron con su estreno, sino que prosiguieron una vez distribuido por las salas para minimizar su posible éxito de recaudación en taquilla.

En este punto del repaso biográfico merece la pena señalar dos aspectos que creemos reseñables. El primero de ellos es la demostración de que cualquier representación fidedigna de la realidad social de España (aunque fuese efectuada por una persona próxima al régimen) era considerada peligrosa por la cúpula de la dictadura. El segundo

¹⁸⁹ El final original consistía en la fuga en tren de la hija pequeña, *Antonia*, del ambiente corrupto de Madrid en el que se había visto atrapada.

de ellos contradice, al menos en parte, una afirmación que acabamos de realizar. Nieves Conde se definía como falangista porque estaba de acuerdo con los planteamientos de otro José Antonio, Primo de Rivera. Sin embargo, rechazaba en cierta medida la deriva que había tomado el franquismo, disconformidad que comenzó a hacerse patente durante la propia Guerra Civil. Habitual de tertulias cuyos otros miembros eran personajes como Cossío, Gerardo Diego o Alonso Gamo, criticó duramente junto a este último el asesinato de Federico García Lorca en un escrito. Este hecho, unido a sus amistades con varios militantes de la CNT, le costó 15 días de arresto y casi su expulsión de la Falange.

Pero cuando definitivamente empieza a ser considerado un cineasta peligroso es al dirigir su segunda película propia, *El inquilino* (1958). Se trata de una cinta cuyo argumento gira entorno a las peripecias por las que atraviesa una pareja para encontrar piso tras ser desahuciada del que habitaban. A diferencia de *Surcos*, la aproximación a la realidad se llevaba a cabo desde un enfoque humorístico. A pesar de ello, cuando el filme pasó la censura previa del Ministerio de la Vivienda, éste se opuso radicalmente a su realización y exhibición, algo que conllevó la amputación de gran parte del metraje cuando por fin se pudo estrenar, 7 años después de su rodaje. A partir de ese momento el director adopta una decisión profesional y elige un camino que muchos tomaron: considerarse un profesional del cine y dedicarse a realizar películas de encargo para la explotación comercial. Con esto coartaba en gran medida su capacidad creadora pero, vistos los evidentes problemas que ésta causaba en cualquier cineasta, al menos podía seguir trabajando en su gran pasión de siempre, el cine.

La obra favorita del propio Nieves Conde fue, en cambio, *Los peces rojos*, uno de los mejores filmes policíacos rodados en nuestro país. Arturo de Córdova interpretaba a Hugo, un escritor fracasado que mantiene relaciones con Ivón, una chica del coro. Durante una noche tormentosa, el hijo de Hugo cae al mar y es arrastrado por la corriente marina. Un comisario investiga el caso. A partir de esa película, el director fue saltando constantemente de género cinematográfico, rodando títulos que tuvieron cierta repercusión como *Prohibido enamorarse*, adaptación de una comedia teatral de Edgar Neville. Otras de sus películas son *El diablo también llora*, *Don Lucio y el hermano Pío* o *Cotolay*, donde Vicente Parra, una de las estrellas de nuestro cine en este periodo, interpretaba a San Francisco de Asís. El largo más curioso de su filmografía fue *El sonido prehistórico*, también conocido como *El sonido de la muerte*, un filme de monstruos prehistóricos. Tras *La revolución matrimonial* y *Las señoritas de mala compañía*, con escaso éxito en taquilla, llevó al cine *Volvoreta*, la novela de Wenceslao Fernández Flórez, en la que también el guión fue de su autoría. Los últimos trabajos de Nieves Conde antes de jubilarse fueron *Más allá del deseo* y *Casa manchada*, aunque ya su carrera estaba en franco declive.

La Seminci (Semana Internacional de Cine) de Valladolid dedicó en octubre de 1995 un ciclo monográfico a su trayectoria profesional con la proyección de toda su filmografía y le entregó una Espiga de Oro especial.

Al año siguiente, en octubre de 1996, este mismo certamen castellano incluyó su película *Surcos* en el ciclo Cien años del cine en España y además recibió en Zaragoza

una de las medallas de oro del Centenario del cine en España, que le concedió la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.

Antes, el 1 de marzo de 1990, la Asamblea de Directores y Realizadores Cinematográficos y Audiovisuales de España (ADIRCAE) le concedió un premio especial como homenaje por toda su trayectoria profesional, en la que se destacaba "su intento de introducir el discurso neorrealista" en el cine español.

Filmografía¹⁹⁰

Senda ignorada (1946). Título en inglés: *Path Unknown*.

Angustia (1947)

Llegada de noche (1949)

Balarrasa (1951). Título en inglés: *Reckless, Restless*.

Surcos (1951). Título en inglés: *Furrows*.

El cerco del diablo (1952)

Rebeldía (1954)

Los peces rojos (1955). Título en inglés: *Red Fish*.

¹⁹⁰ El programa de TVE *Días de cine* le dedicó un reportaje monográfico a la figura de José Antonio Nieves Conde con motivo del centenario de su nacimiento el día 23 de diciembre de 2011. Dicho reportaje se puede ver en el siguiente enlace:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-centenario-jose-antonio-nieves-conde/1279992/>
(fecha de consulta: 3/4/2012)

La legión del silencio (1956)

Todos somos necesarios (1956)

El inquilino (1957). Título en inglés: The Tenant.

Don Lucio y el hermano Pío (1960)

Prohibido enamorarse (1961)

Por tierras de las Siete Villas (1963)

El sonido de la muerte (1964). Título en inglés: Sound of Horror.

El diablo también llora (1965)

Cotolay (1966)

Historia de una traición (1971). Título en inglés: The Great Swindle.

Marta (1971)

Las señoritas de mala compañía (1973)

La revolución matrimonial (1974). Título en inglés: The Marriage Revolution.

Volvoreta (1976)

Más allá del deseo (1976)

Casa Manchada (1977) Título en inglés: Impossible Love.

3.4.2 Juan Antonio Bardem

Nacido en el seno de una familia perteneciente al mundo del teatro, estudió en el colegio El Pilar, pero su vida estuvo siempre pendiente del trabajo de sus padres, que le obligaba a recorrer la geografía española con sus obras. Tras la Guerra Civil cursó los estudios de ingeniero agrónomo (1943-48), carrera desde la que se animó a ingresar en el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC) que se inauguró en 1947 como centro de formación para futuros directores y profesionales del cine español.

Allí formó grupo con Luis García Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro, entre otros. Sin embargo, nunca pudo obtener el título oficial. Durante su estancia en el IIEC, participó en proyectos como *Paseo por una guerra antigua* (1947) y *Barajas, aeropuerto internacional* (1950), firmó el guión de algunas cintas (como *Cerco de ira* para Carlos Serrano de Osma, profesor del Instituto) y colaboró como crítico en publicaciones como *Índice*, *La hora* y, tiempo después, en *Objetivo*, revista de la que fue cofundador (1953).

Sus primeros pasos en la dirección cinematográfica fueron de la mano de Luis García Berlanga, codirigiendo *Esa pareja feliz* (1951), una excelente película en la que se pretendía hacer una radiografía de la España de la época. Intervino en el guión de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952), producción que le planteó los primeros problemas importantes en su carrera: un enfrentamiento con miembros de UNINCI, la

productora en la que participó en sus inicios como accionista. Fueron años en los que Juan Antonio mostró su adhesión al Partido Comunista de España, militancia que mantuvo hasta su muerte.

Bardem comenzó su carrera en solitario con *Cómicos* (1953) y *Felices Pascuas* (1954), películas en las que demostró que sabía dar la imagen apropiada a historias tan distantes como el acercamiento al mundo del teatro y la tragicomedia. Este autor fue un profesional cuya presencia se hacía patente en todos aquellos eventos nacionales e internacionales y proyectos que buscaban altura intelectual. No pasó desapercibida su asistencia a las *Conversaciones de Salamanca*, celebradas en 1955. Allí dejó claro cómo veía el cine español del momento que, en su opinión, era "*políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*". Su compromiso político y su oposición a la dictadura marcaron su búsqueda de nuevos horizontes creativos.

Los dos siguientes filmes de Bardem aumentaron su prestigio hasta convertirlo en uno de los principales cineastas del mundo. En ellos -*Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956)-, el realizador expresa la amargura de la vida española bajo el franquismo. Estas valientes películas irritaron al régimen, lo que le valió su ingreso en prisión. Aún estaba recluso cuando *Muerte de un ciclista* ganó el Premio de la Crítica del Festival de Cannes. En 1958, Bardem se convirtió en presidente de la productora UNINCI, convirtiéndose en el responsable de la producción de *Viridiana* (1961), de Buñuel, cuyas repercusiones causaron gran agitación en la industria cinematográfica

española. Las represalias de la dictadura no se hicieron esperar y la UNINCI perdió carga de trabajo notablemente, obligando a la destrucción de bastantes empleos.

En los diez años que transcurren entre *La venganza* (1957) y *El último día de la guerra* (1968), Bardem abordó historias que, desde un compromiso político, se centraron en el análisis de realidades sociales desde la perspectiva de unos segadores, la lucha del poder en el México del XIX o el mundo taurino. Con ellas su trayectoria sufrió un profundo decaimiento estético.

A partir de este momento, Bardem se adentró en un cine más comercial, con el que justificó su oficio pero sin pretensiones. Fueron compromisos en los que se encontró con figuras del cine español que vivieron etapas muy diferentes. Dirigió a Sara Montiel en *Varietés* (1970), a Marisol en *La corrupción de Chris Miller* (1972) y *El poder del deseo* (1975) y a Alfredo Landa en *El puente* (1976), cinta con la que consiguió el Gran Premio del Festival de Moscú al año siguiente. En los primeros compases de la nueva democracia española, recuperó el aliento político con *Siete días de enero* (1978), historia centrada en los acontecimientos acaecidos en un despacho de abogados laboristas de Atocha, y en la coproducción *La advertencia* (1982), historia centrada en un líder comunista búlgaro.

Desde el inicio de los ochenta se volcó en diversas producciones para televisión, tanto capítulos de series como *Jarabo* (1985), una producción de Pedro Costa para *La huella del crimen*, y series como *Lorca, muerte de un poeta* (1987) y *El joven Picasso* (1991).

Buena parte de los largometrajes de Juan Antonio Bardem fueron seleccionados para los mejores festivales de cine internacionales (Cannes, Venecia, Berlín, etc.). *La venganza* (1957) fue nominada para el Oscar a la mejor película extranjera. En 1986 recibió la Medalla de Oro de las Bellas Artes. En 2001 recibió el Goya Honorífico de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. En 2002 escribió sus memorias, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Tras su muerte, la Asociación de Directores de Cine le concedió el premio de honor en la XVIII Edición.

En cuanto a la relación de su filmografía con la censura, en la actitud del régimen franquista hacia las películas de Bardem pueden establecerse cuatro etapas claramente diferenciadas en el periodo que nos ocupa y en función de cómo fueron tratadas por sus órganos censores¹⁹¹.

1. Un primer periodo, que va desde *Esa pareja feliz* a *Felices Pascuas*, que se caracteriza por la ausencia de problemas serios, más allá de los inevitables reparos de carácter moral que sufría cualquier filme de la época. Esta primera etapa abarca tres filmes: *Esa pareja feliz*, *Cómicos* y *Felices Pascuas*. Estas cintas no merecieron objeciones sustanciales por parte de la Junta de Clasificación y Censura. Es más, *Cómicos* fue recibida con alborozo hasta el punto de que fue clasificada como *Película de Interés Nacional*, distinción que estaba reservada a las películas que sirvieran de vehículo a “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de

¹⁹¹ En cuanto a la relación del cine de José Antonio Bardem con la censura es muy recomendable la lectura del artículo de Juan Francisco Cerón Gómez *El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica*. Biblioteca Virtual Cervantes. Alicante. 2003.

nuestros principios morales y políticos”¹⁹². Tal era la benevolencia con la que la censura veía la obra de Juan Antonio Bardem que, según las investigaciones de la historiadora Rosa Añover, por aquel entonces el autor era considerado “afecto al Régimen”¹⁹³.

Otro hecho que redunda en lo que comentamos es que el guión de Esa pareja feliz fue galardonado con un premio del *Círculo de Escritores Cinematográficos* (CEC), asociación que agrupaba a los principales críticos oficialistas del régimen, como eran los casos de Luis Gómez Mesa o Carlos Fernández Cuenca. Asimismo, puede mencionarse igualmente el caso de *¡Bienvenido Mister Marshall!* (aunque aquí Bardem participase únicamente en calidad de co-guionista), la cual fue definida por el Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, como “cine europeo pasado por el 18 de julio”¹⁹⁴.

2. La segunda, que se inaugura con *Muerte de un ciclista* y acaba con *A las cinco de la tarde*, muestra ya una clara contraposición entre el intento de reflejar la realidad española del momento de forma crítica realizado por Bardem y la postura represiva adoptada por la administración cultural y cinematográfica franquista. *Muerte de un ciclista*, a la que seguirán *Calle Mayor*, *La venganza*, *Sonatas* y *A las cinco de la tarde*, son filmes señeros de este periodo. La intensidad de la dureza censora fue aumentando

¹⁹² De esta forma lo recogía literalmente el artículo tercero de la disposición en la que se creaba el título de *Película de Interés Nacional* de 15 de junio de 1944 (Boletín Oficial del Estado del 23 de junio de 1944).

¹⁹³ Añover Díaz, Rosa, *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Universidad Complutense de Madrid. 2002. Pp. 1351-1354. Entre los años 1951 y 1952, Bardem se convirtió en valedor de Juan Soler Muñoz, dirigente del PCE, para que éste obtuviese la libertad provisional. En los documentos aportados por la investigadora, procedentes de la Dirección General de Seguridad franquista, se hablaba de su buena conducta, su carencia de antecedentes políticos, su pertenencia a una familia acomodada y de su citada y supuesta afección al régimen. De hecho, sus padres permanecieron en zona “nacional” durante la Guerra Civil hasta que su hijo pudo reunirse con ellos en San Sebastián tras haber pasado a Francia desde Barcelona.

¹⁹⁴ García Escudero, José María. *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Publicaciones del Cine-club del SEU. Salamanca. 1954. Pág. 19.

progresivamente en esta etapa hasta alcanzar su punto álgido con *La venganza*¹⁹⁵. Comenzando por *Muerte de un ciclista*, el guión sufrió diversas objeciones que afectaban a puntos fundamentales de la historia, pero que se limitaban simplemente a aspectos morales. Los censores, en este caso, se preocuparon más del adulterio de la pareja protagonista (interpretados por Alberto Closas y Lucía Bosé) que de la significación política y social implícita en la película. No obstante, lo que no vieron los ojos de los burócratas de la dictadura no pasó desapercibido allende nuestras fronteras. La censura italiana¹⁹⁶ sí se percató de los elementos de crítica que poseía el largometraje, mientras que la crítica internacional asistente al Festival de Cannes, donde fue exhibido y premiado, pasó inmediatamente a considerar a Bardem como uno de los intelectuales más importantes de la oposición al régimen de Franco. Y es que, volviendo a la pareja que centra la trama, el personaje de *Juan* representa el intelectual que simpatizaba con el bando sublevado en la Guerra Civil pero que se ha desengañado con el transcurrir de la dictadura, mientras que *Matilde* encarnaba a las nuevas generaciones que se sumaban a la lucha contra la misma.

Llovía sobre mojado para Bardem, que ya había generado polémica con unas conclusiones a las Conversaciones de Salamanca, en las que participó y que tuvieron lugar el mismo año del estreno de *Muerte de un ciclista*, que habían agradado poco a las autoridades. Ante esta situación, tanto este último como Berlanga adoptaron una actitud más provocadora hacia el órgano censor, haciéndolo visible e intentando arrebatarse esa

¹⁹⁵ Sin embargo, y aunque la Junta de Clasificación y Censura se encargó de extirpar de *La venganza* los fragmentos de mayor significación política y de crítica social, la mayor amputación vino de parte de la propia Metro Goldwyn-Mayer, que para su distribución en salas exigió que el metraje se redujese de las 2 horas y 45 minutos de las que constaba originalmente la cinta hasta las 2 horas en las que se quedó la versión definitiva.

¹⁹⁶ El órgano censor del país transalpino actuó al tratarse *Muerte de un ciclista* de una coproducción hispano-italiana. Este hecho supone una paradoja, puesto que en la mayoría de los casos las coproducciones gozaban de una mayor libertad de expresión (por eso muchos directores optaban por esta fórmula de financiación).

sensación de infalibilidad y superioridad moral que arrastraba, tal y como declaraba el propio realizador valenciano:

*“Con nuestra actitud, provocamos el reforzamiento de una institución -la Censura- que hasta ese momento había existido sólo de forma muy latente (...) La demostración más palpable de que existía esta inercia por parte de los funcionarios en creer que no podía haber nadie capaz de enfrentarse con el Aparato del Estado, la tenemos en que, por ejemplo, Bienvenido Mister Marshall no tuvo el más mínimo problema.”*¹⁹⁷

A partir de entonces, la presión censora sobre Bardem sería mucho más férrea. Como consecuencia, el guión de *Calle Mayor* tuvo que ser presentado al entonces Director General de Cinematografía y Teatro, Manuel Torres López, antes de su paso por la censura, aunque esto no la libró de modificaciones sustanciales¹⁹⁸. Éstas procuraron que los hechos descritos en la cinta no fuesen vistos como propios de la realidad española del momento, sino que pudieran ser atribuibles a cualquier parte del planeta. La primera detención del director se produjo en febrero de 1956, cuando rodaba en Palencia¹⁹⁹.

Pero el proyecto que más se vio afectado por esta persecución fue, sin duda y como hemos mencionado anteriormente, *La venganza*. Tal fue la amputación que sufrió que la cinta quedó desprovista de cualquier mensaje de crítica social y política. La más significativa de todas ellas fue la concerniente a la ambientación: del momento contemporáneo a su rodaje, la acción tuvo que trasladarse a los años 30. Incluso se llegó a cambiar su título original, *Los segadores* (el cual se interpretó que, además de tener

¹⁹⁷ Berlanga, Luis G. *El cine español de posguerra. Declaraciones de Berlanga* (Pésaro, 1977). Revista Contracampo, n.º 24, octubre de 1981.

¹⁹⁸ Tal y como señala Cerón Gómez, en la introducción a la publicación facsímil de *Calle Mayor* (Editorial Alma-Plot, Madrid, 1993), aparecen relatados estos y otros pormenores junto a la relación de todas las correcciones efectuadas (aunque no todas tuvieron por origen la censura).

¹⁹⁹ Este hecho provocó que el resto del rodaje se llevase a cabo en Logroño.

reminiscencias obreristas, hacía clara alusión al himno de Cataluña). Curiosa y paralelamente, la obra de Berlanga *Los jueves, milagro* padecía unas circunstancias parecidas²⁰⁰.

Durante aquellos años intensificó su actividad cultural y política de oposición al franquismo. Algunos de los hechos que se circunscriben a este periodo son:

- En febrero de 1959 firma un llamamiento que convocaba a rendir homenaje el día 22 en Segovia y Colliure a Antonio Machado al cumplirse veinte años de su muerte.
- En abril del año siguiente, se suma a un grupo de intelectuales (que tenía a Aranguren y Tierno Galván como cabezas visibles) para pedir la liberación de los presos políticos.
- También en 1960, pero en diciembre, suscribe un documento que criticaba duramente la censura.

3. Pero la anterior etapa sólo sería el preludio de lo que estaba por venir. Dos guiones de Bardem, *Los inocentes* y *Nunca pasa nada*, fueron prohibidos, aunque a ambos se les diese “luz verde” transcurridos unos años. Para que esto sucediese fue determinante no sólo su actitud política y su obra como director, sino su labor al frente de UNINCI, empresa que co-produjo *Viridiana*, de Luis Buñuel, junto a *Films 59* y al mexicano *Gustavo Alatríste*. La película no había tenido problemas graves con la censura y fue al Festival de Cannes donde obtuvo la *Palma de Oro*, que fue recogida por el Director General de Cine que ejercía en aquel momento, José Muñoz Fontán. Pero la situación cambió drásticamente tras las fortísimas críticas vertidas hacia el largometraje por

²⁰⁰ Para conocer todos los detalles de lo ocurrido en el rodaje de *Los jueves, milagro*, recomendamos la siguiente lectura:

Martínez Bretón, Juan Antonio. *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1961)*. Editorial Haroforma. Madrid. 1987. Pp. 125-128.

L'Osservatore Romano, órgano oficial de El Vaticano, que lo calificaba de blasfemo y tampoco ahorra reproches al gobierno español.

La consecuencia más inmediata fue la destitución de Muñoz Fontán, quien fue sustituido por *Jesús Suevos*. A partir de ahí, se inició una persecución contra la productora de modo colectivo y contra quienes la formaban de modo individual. El acoso adquirió tales dimensiones que forzó a Bardem a rodar su siguiente película, *Los inocentes*, en Argentina²⁰¹.

Antes ya había sido proscrito el guión de *Nunca pasa nada*. En propias palabras del autor, “*había caído en desgracia y las puertas se me cerraban en cuanto me presentaba. Decían, de forma muy malévolamente, que aunque yo trajese una película sobre la Virgen María no me iban a dejar hacerla. Entonces tengo que exiliarme*”²⁰².

4. La última etapa coincide con la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y teatro. Como hemos reiterado en el transcurso del presente estudio, este nombramiento supone un punto de inflexión en la Historia del Cine español, ya que desde su llegada al cargo intentó mejorar la calidad del producto nacional, así como sentar las bases de una verdadera industria. Con esta figura en el puesto de mayor responsabilidad, la situación de Juan Antonio Bardem volvió a sufrir un vuelco: fue incluido en el *Consejo Superior de Cinematografía* y el PCE apoyó tácticamente, en un ejercicio de *posibilismo*, su presencia en la dirección general. Por

²⁰¹ El proyecto inicial iba a llamarse *Crónica negra*, estaba ambientado en San Sebastián y había sido escrito por el cineasta en colaboración con Antonio Eceiza y Elías Querejeta. El guión fue modificado al trasladarse a Argentina y contó con el concurso de Eduardo Borrás.

²⁰² Julio Abajo de Pablos, Juan Eugenio. *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2001.

tanto, se puede afirmar que en estos años existió una especie de *entente cordiale* entre los comunistas y ciertos sectores renovadores en el ámbito cultural del franquismo²⁰³. Podemos asimilar esta estrategia a la que se siguió en los sindicatos verticales para poner de manifiesto las contradicciones que existían en su seno, abrir espacios a la libertad de expresión y abrir una brecha por donde se pudieran colar las Comisiones Obreras. De ahí que el propio Bardem pasara a ocupar la presidencia del sindicato de directores de cine en 1960. Este hecho demuestra el grado de compromiso con el cambio político y con nuestro cine que poseía el realizador madrileño que, ni en los años en los que su prestigio internacional alcanzó su cénit (y más propuestas tuvo sobre su mesa para filmar en el extranjero), quiso dejar de trabajar en España.

La llegada del nuevo Director General de Cinematografía trajo consigo consecuencias muy positivas para el propio trabajo de Juan Antonio Bardem: *Los inocentes* fue autorizada como película española²⁰⁴ y el proyecto de *Nunca pasa nada* quedó desbloqueado para que finalmente pudiera rodarse. Ambas cintas irían, además, como representantes oficiales de nuestro cine a los festivales internacionales de Berlín y Venecia, respectivamente²⁰⁵.

²⁰³ Para comprobar aspectos de la relación personal entre Bardem y García Escudero, es recomendable consultar una obra de este último:

García Escudero, José María. *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*. Editorial Planeta. Barcelona. 1995.

Por su parte, Bardem también ofreció su particular visión del asunto, muy próxima a la del propio García Escudero, en el siguiente artículo:

Bardem, Juan Antonio. *Mientras agonizo*, en *Mundo Obrero*, 12 de mayo de 1979, p. 3.

²⁰⁴ Otro elemento que jugó a favor de la autorización de *Los inocentes* como película española fue que su producción recayera finalmente sobre Cesáreo González, en sustitución de la “proscrita” UNINCI.

²⁰⁵ A pesar de las idas y venidas en la relación de Bardem con la dirección del cine nacional durante el franquismo, la posición de fuerza siempre estaba de lado del régimen, el cual la empleaba con mayor o menor contundencia en función de sus propios intereses. El PCE, como mal menor y en un alarde de pragmatismo, aceptó la nueva situación originada en 1962. Sin embargo, la operación del Nuevo Cine Español ideada por Fraga y García Escudero, así como la postura adoptada por el Partido Comunista, no contó con el beneplácito de todos los sectores de la izquierda. Sin ir más lejos, esta discrepancia se trasladó a la revista especializada *Nuestro Cine*, que en la época se constituyó en portavoz oficioso del

Pero la actitud de la Junta de Clasificación y Censura hacia la filmografía de Bardem es tan sólo un aspecto de las relaciones que mantuvo la administración franquista con la obra del director. La política de protección cinematográfica, es decir, la clasificación de películas, créditos y premios sindicales constituían la otra cara de una misma moneda²⁰⁶. La protección estatal otorgada a las películas de Bardem fue, básicamente, la misma durante esos años: todas fueron consideradas de primera categoría, con la excepción de *Cómicos*, que yendo más allá fue declarada de *Interés Nacional*²⁰⁷. Asimismo, obtuvo varios premios del *Sindicato Nacional del Espectáculo: Cómicos* (2º en 1954), *Muerte de un ciclista* (4º en 1955), *Calle Mayor* (4º en 1956) y *La venganza* (3º en 1958). Podríamos llegar a afirmar, incluso, que buena parte de la fama que alcanza fuera de nuestras fronteras se la debe, paradójicamente, a las autoridades culturales del momento. Y es que sus creaciones fueron seleccionadas en bastantes ocasiones para representar al país en festivales internacionales (concretamente, fue en los de Cannes y Venecia donde alcanzó mayor reconocimiento), a excepción de la obra que analizamos en la presente investigación: *Calle Mayor*. Desde las altas esferas no se deseaba que este largometraje representase a España en Venecia. A pesar de ello, tuvieron que ceder puesto que se trataba de una coproducción con Francia y, si no hubiese ido representando a nuestro cine, lo hubiese hecho abanderando al del país vecino.

PCE pero en cuyo seno aparecieron detractores de dicha estrategia, como fueron los casos de sus redactores *José Luis Egea* y *Santiago Sanmiguel*.

²⁰⁶ Pérez Merinero, Carlos y David. *Cine y control*. Editorial Castellote. Madrid. 1975.

²⁰⁷ En contraposición a lo que ocurrió con otros directores críticos con la dictadura. Por citar algunos ejemplos, *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958), *La vida alrededor* (Fernando Fernán-Gómez, 1959) y *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) fueron clasificadas como de 1ªB, mientras que *Los golfos* (Carlos Saura, rodada en 1959 y no estrenada hasta 1962) fue devaluada a la categoría 2ªA.

También son cuatro las razones que explicarían el porqué del comportamiento “bipolar” del franquismo hacia el cine de Bardem:

a) Sus películas podían ser utilizadas para dar prestigio al régimen en el exterior.

Berlanga se refería así a esta intencionalidad:

*“El Régimen acepta este hecho consumado de que existen unas películas distintas a las habituales que pueden hincar el diente en cosas molestas y, en lugar de intentar suprimirlas por decreto, las asume manipulándolas (y manipulándonos a nosotros, realizadores de las mismas) ofreciéndolas como producto de prestigio de cara al exterior, intentando dar una imagen aperturista del Régimen fuera de España.”*²⁰⁸

Esta afirmación de Berlanga la corrobora el hecho de que, una vez puesto el punto y final a la estrategia del *Nuevo Cine Español* llevada a cabo durante la etapa Fraga-García Escudero, tanto él como el propio Bardem no volvieron a ser seleccionados para participar en ningún festival a nivel internacional²⁰⁹.

b) La tolerancia con la filmografía de Bardem podría ser instrumentalizada, asimismo, como un arma para deslegitimar la propia crítica política impresa en la obra del autor. El director del diario Pueblo²¹⁰, Emilio Romero, seguía a pies juntillas esta argumentación

²⁰⁸ Cerón Gómez vuelve a referirse a la obra de Luis García Berlanga anteriormente citada (*Op. Cit.* n.º 191).

²⁰⁹ Existe un testimonio que confirma lo apuntado en este apartado. *Calle Mayor* fue una de la terna de filmes que optaron a representar a España en la edición de los Oscars de 1958 a la categoría de mejor película de habla no inglesa. A tal efecto, hay un epistolario cruzado entre las embajadas de España y Estados Unidos y el propio Director General de Cinematografía y Teatro que data de finales del año anterior. Una de esas cartas, escrita por el Consejero de Información de la embajada, Luis A. Bolín y dirigida a José Muñoz Fontán (27/12/1957), dice explícitamente: “*La ocasión es única para desarrollar en los Estados Unidos una excelente propaganda de cosas que nos interesan a este efecto*”.

²¹⁰ Recordemos que *Pueblo* fue un diario vespertino editado durante la dictadura (aunque pervivió hasta 1984) y cuya propiedad pertenecía a los sindicatos verticales del régimen.

en este artículo, en el que se refería a las polémicas declaraciones del director madrileño en el Festival Internacional de Mar del Plata²¹¹, en el que denunció la falta de libertades y el desolador panorama cultural español:

“Un hombre cuya fama se la debe a sus actividades cinematográficas en el país donde trabaja, difícilmente podría probar que el ambiente era asfixiante, ya que si realmente lo fuera no hubiera podido hacer todas esas cosas por las cuales se lo conoce como director famoso y además con inclinaciones de tibieza respecto al Régimen político español. Por si esto no fuera poco, el señor Bardem no ha encontrado ninguna dificultad para dirigir en el mundo sindical el grupo correspondiente al que pertenece como director y acudir a este festival del Mar del Plata que origina todo este asunto y nada menos que como miembro de la comisión oficial española, que presidía el propio director general de Cinematografía y Teatro (...)

*Hay, en verdad, una cosa que realmente no pueden hacer las autoridades españolas en favor del señor Bardem -y es lo único que falta- como es que en los festivales extranjeros premien sus películas. Todo lo demás, el señor Bardem ha podido alcanzarlo en España.”*²¹²

²¹¹ Allí presentó su película *A las cinco de la tarde*.

²¹² Publicado el 23 de enero de 1961. Cerón Gómez refuerza este argumento aportando dos testimonios de críticos cinematográficos afines al franquismo que, incluso una vez muerto el dictador, se referían así al trato recibido por Bardem de parte de los gestores culturales del régimen:

“Ya puede Bardem decir cuanto quiera (sic), expresarse sin trabas. Y eso que en la época anterior se proyectaron en los Festivales de Cannes, Berlín, Venecia, en representación oficial del cine español, sus películas Muerte de un ciclista, Calle Mayor, La venganza (Los segadores), Los inocentes, Sonatas y Nunca pasa nada”

(Gómez Mesa, Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Filmoteca Nacional. Madrid. 1978. Pág. 253.)

“Hay algo que sí admiro personalmente del gran director y es que nunca ocultó sus ideales, aunque, estando tantas de sus películas "acogidas al crédito sindical", cabe pensar que el señor Bardem en el

c) Desde la cúpula del régimen se tiene la firme convicción de que el cine no servía como revulsivo social y se confiaba, paralelamente, en la eficacia de la labor de la censura como mecanismo para reducir el impacto sobre los espectadores de las películas realizadas por los directores contestatarios con el poder establecido. Esta última afirmación sí contiene parte de verdad, puesto que la presión del órgano censor obligaba, en multitud de ocasiones, a utilizar en los filmes un lenguaje críptico que hacía pasar desapercibido el contenido crítico a ojos del gran público²¹³. Estas dos características ponen de manifiesto la línea política ciertamente hipócrita que se seguía, pues se autorizaban obras cuyo contenido había sido cercenado o, al menos, ocultado y que, además, ya se sabía que no lograrían ser éxitos comerciales. ¿La intención de todo ello, entonces? Dar un barniz liberal al régimen.

d) Aparte de las razones que cuentan con un trasfondo intencional, también debemos indicar, por último, que existía una coincidencia real entre los planteamientos de Juan

Sindicato del Espectáculo, aunque saludase con el puño cerrado, para cobrar tendría que abrir la mano(...)"

El autor añadiría después que Bardem había llevado a cabo sus "*realizaciones más importantes `bajo el oprobioso régimen franquista`*"

(Crítica de Tomás García de la Puerta de la película *Siete días de enero*, publicada en *Pueblo* el 4 de abril de 1979.)

²¹³ Así se afirmaba en los propios informes de los lectores de guiones de la Junta de Clasificación y Censura, como el que a continuación ponemos de ejemplo sobre la película *Nunca pasa nada* (cuyo redactor fue José María Ovejero Álvarez, con fecha 27/9/1961, y que se puede encontrar en los Archivos del Ministerio de Cultura, C/ 26.530, Expte. 57-63). En el mismo se dice:

"Película muy cerebral, muy de minorías, con grandes diálogos en francés que no la harán nada comercial en España. Esto en el fondo, al quitar posibles espectadores, limarán su peligrosidad."

Otro censor, José María Cano Lechuga, justificaba la autorización de la misma cinta en los siguientes términos:

"De cara a la generalidad del público espectador, que no analiza demasiado o nada, sinceramente creo que el impacto total del film no ha de resultar gravemente dañino" (...)

Aun así, admitía el contenido crítico "dañino" de la cinta "*por presentar la media verdad (...) de la sociedad española con disparos muy peligrosos de muy largo alcance.*"

(Actas de la Junta de Clasificación y Censura, rama de Censura, 30/7/1963, A.M.C., C/ 54.431, Expte. 28.238.)

Antonio Bardem y algunos de los sectores más “progresistas” de la dictadura, entre los cuales destaca por encima de las demás la figura de José María García Escudero. En su línea de pensamiento, aunque con una influencia mucho menor, cabe incluir a críticos cinematográficos como *José María Pérez Lozano* o *Marcelo Arroita-Jáuregui*. Todos ellos eran católicos con un ideario social próximo al de José Antonio Primo de Rivera, es decir, al del falangismo originario (autocalificado de antiburgués²¹⁴). En contra de lo que opina la mayoría dirigente, ellos afirman que el cine tiene una importante función social al entenderlo como un poderoso vehículo de ideas y, por ello, conceden relevancia a los filmes con contenido social, moral y político. Pero, a su vez, defienden un tipo de censura (“censura inteligente”, en expresión del propio García Escudero) que evite determinados “peligros” a los espectadores pero que, simultáneamente, permita que en la gran pantalla aparezcan contenidos trascendentes que fomenten el debate en la sociedad de los mismos. Compartiendo el punto de vista de autores como Bardem, apuestan por el cine social, se admira el neorrealismo italiano y, al mismo tiempo, se denuesta la filmografía folclórica, las comedias de evasión y el cine histórico o, más bien, hagiográfico que exaltaba los valores e ideales de la España de Franco.

El sector falangista que alza la voz frente a esta pretendida desmovilización está encabezado por uno de los cineastas de cuya biografía y obra nos ocupamos en este trabajo, José Antonio Nieves Conde (y uno de sus mayores alegatos fílmicos es una de las películas que hemos escogido como muestra en nuestra investigación, *Surcos*). Dentro del colectivo de los críticos de cine, encontramos a figuras como las de los

²¹⁴ *Op. Cit.* n.º 188. Representan la primera generación de católicos seriamente interesados por el cine y su modo de enfrentarse a esta forma de expresión ha sido calificado como “*contenutista*”. Para saber más de este modo de concebir, recomendamos la siguiente lectura: Tubau, Iván. *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco. La gran controversia de los años sesenta*. Universidad de Barcelona. 1983.

mencionados José María García Escudero, Marcelo Arroita-Jauregui o José María Pérez Lozano, miembros de esa corriente católica, que anunciaba lo que posteriormente culminaría en el Concilio Vaticano II, y que encontraría un órgano de expresión en la revista *Film Ideal*. A los directores críticos como Bardem y al sector de los renovadores se opondrían aquellos que hacían un cine meramente comercial o los que apostaban por uno por uno puramente político. Posteriormente también chocarán con los que abogaban por los postulados estéticos provenientes de la *nouvelle vague* francesa y de su revista abanderada, *Cahiers du Cinema*, que en nuestro país se reunirían en torno a publicaciones como *Documentos Cinematográficos*.

Por tanto, y aunque diferían en cuestiones de tanta importancia como la censura²¹⁵, tanto los opositores como aquellos que querían reformar el sistema desde dentro (como García Escudero) coincidían en conceder importancia a la existencia de un cine de concienciación, que poseyera contenidos de interés social, en contraposición a la desmovilización ciudadana pretendida por la cúspide dirigente²¹⁶.

²¹⁵ En las Conversaciones de Salamanca los autores que se oponían más frontalmente al régimen aceptaron la existencia de un órgano censor, como mal menor y haciendo gala del *posibilismo* citado con anterioridad a lo largo de este repaso biográfico, pero sí abogaron por una regulación que aclarara meridianamente sus criterios y que permitiese una mayor libertad de expresión.

²¹⁶ Según el sociólogo Juan J. Linz, esta característica era un rasgo que diferenciaba el franquismo del periodo posterior a la posguerra de otros regímenes similares, como la Italia fascista o la Alemania nazi: la ausencia de movilización ideológica activa de las masas. Esta conclusión la podemos encontrar en la siguiente obra:

Linz, Juan J. *Una teoría del régimen autoritario. El caso de España*, en Payne, Stanley G. (ed.) *Política y sociedad en la España del siglo XX*. Editorial Akal. 1978. Pp. 205-264.

Filmografía

Como director:

Paseo por una guerra antigua (cortometraje codirigido junto a Luis García Berlanga, 1948)

Esa pareja feliz (1951)

Cómicos (1954)

Felices pascuas (1954)

Muerte de un ciclista (1955)

Calle Mayor (1956)

La venganza (1959)

Sonatas (1959)

A las cinco de la tarde (1961)

Los inocentes (1962)

Nunca pasa nada (1963)

Los pianos mecánicos (1965)

El último día de la guerra (1968)

Varietés (1971)

La corrupción de Chris Miller (1973)

La isla misteriosa (1973)

El poder del deseo (1975)

El puente (1977)

Siete días de enero (1979)

Die Mahnung (La advertencia) (1982)

Jarabo (1985)

Lorca, muerte de un poeta (1987)

El joven Picasso (1993)

Resultado final (1997)

Como guionista:

Esa pareja feliz (1951)

Bienvenido, Mister Marshall (1953)

Novio a la vista (1954)

Felices pascuas (1954)

Cómicos (1954)

Muerte de un ciclista (1955)

El amor de don Juan (1956)

Calle Mayor (1956)

La venganza (1958)

Sonatas (1959)

Los inocentes (1962)

Los pianos mecánicos (1965)

Varietés (1971)

La isla misteriosa (1973)

El puente (1977)

Siete días de enero (1979)

Lorca, muerte de un poeta (1987)

Resultado final (1997)

Trabajos para Televisión:

La huella del crimen. Episodio "Jarabo" (1985)

Lorca, muerte de un poeta (1987)

El joven Picasso (1993)

3.4.3 *Luis García Berlanga*²¹⁷

Procedente de una familia de la burguesía valenciana, Luis García Berlanga estudió filosofía en la Universidad de Valencia, y en su primera juventud fue voluntario de la División Azul y llegó a componer una *Oda a la pistola*, pero su filosofía de la vida y su posición política cambiaron radicalmente con el paso de los años, sobre todo a partir de su matriculación en el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid*, en el que ingresó en 1947 y en el que se graduó como director de cine.

En 1951 formó pareja con José Antonio Bardem para escribir y dirigir su primera película, *Esa pareja feliz*. Bardem dirigió a los actores, mientras que Berlanga se ocupó de la parte técnica. La cinta permanece como un hecho fundamental de la cinematografía española y supuso, en opinión de la mayoría de autores, del pistoletazo de salida del cine español moderno. *Esa pareja feliz* es una historia de perdedores, temática que aparece de forma recurrente en gran parte de su filmografía.

En *Esa pareja feliz* se revelaban ya diversas influencias que marcaron, sobre todo, la primera etapa de su carrera: el *neorrealismo* italiano, el *sainete* de Carlos Arniches o el cine de Frank Capra y René Clair. La película fue mal clasificada por la Administración

²¹⁷ Esta reseña biográfica trata de recoger, de forma resumida, la información contenida en los siguientes enlaces:

http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/garcia_berlanga_luis.htm
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/berlanga.htm>
http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/luis_garciaberlanga.html
<http://www.berlangafilmuseum.com/archivo/bibliografia/luis-garcia-berlanga-la-biografia/>
<https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/luis-garcia-berlanga/biografia-es.html>
<http://decine21.com/biografias/Luis-Garcia-Berlanga-19625> (fecha de consulta de todas estas webs: 17/4/2014)

y sólo el éxito de su siguiente obra permitió su normal distribución dos años después, aunque ambos directores se alzaron con el Premio Jimeno al mejor director novel del Círculo de Escritores Cinematográficos. Fue el primer título de una carrera que abarcaría diecisiete largometrajes. Su desahogada situación económica y, fundamentalmente, sus problemas con la censura, explican lo exiguo de una filmografía decisiva en la historia del cine español.

Junto a Bardem y Miguel Mihura escribió el guión de su segundo largometraje, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953), una sátira del Plan Marshall, el plan de ayuda de EE.UU. a Europa después de la Segunda Guerra Mundial, a la vez que caricatura de la España rural. En ella están ya presentes las características más habituales de su manera de dirigir, y en concreto esa peculiar mezcla de tradición y modernidad que le sirve como base en la que vierte sus reflexiones sociológicas o políticas sobre el presente. Berlanga, Bardem y Miguel Mihura recibieron el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor guión original.

La acción de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953) se desarrolla en 1948, año en que el ministro de Asuntos Exteriores estadounidense George G. Marshall elabora el plan de ayuda económica a Europa. La noticia revoluciona el tranquilo pueblo castellano de Villar del Río, que decide preparar un espectacular recibimiento a los estadounidenses, convirtiéndose sus casas, sus calles y hasta ellos mismos en partes de un decorado andaluz. El filme describe en clave de comedia y con el tono de humor característico de su director la España de finales de los años cuarenta, inmersa en la autárquica economía de posguerra, con su mercado negro y su racionamiento. La visión que *¡Bienvenido, Mr.*

Marshall! ofrece de España entronca con el surrealismo y ciertamente con el neorrealismo italiano, cuya influencia estética y argumental se deja notar con fuerza durante estos años en gran parte del cine que se elabora en el viejo continente.

Las circunstancias más inmediatas que hicieron posible el proyecto y la realización del filme tienen que ver con la amistad entre Berlanga y Bardem, que había surgido ya en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, y el contrato que la productora UNINCI ofreció a ambos por medio de Ricardo Muñoz Suay para la realización de una película en la que era condición *sine qua non* apareciera la folclórica y estrella mediática del momento Lolita Sevilla. Estrenada el 29 de abril de 1953 en el cine Callao de Barcelona, el elogio de la crítica y del público fue unánime, y los galardones obtenidos en el Festival de Cannes supusieron la revelación internacional del cine español y la consagración de su director.

Benito Perojo fue el productor de *Novio a la vista* (1953), basada en una historia de Edgar Neville ambientada en 1914 y protagonizada por adolescentes, una película interesante por el espejo que sitúa delante del papel de las mujeres en la sociedad española bajo el régimen de Franco. En *Calabuch* (1956), una nueva comedia rural narrada en tono de fábula, Berlanga exhibe una ternura y un romanticismo que persiste, aunque con menor fuerza, en el resto de su carrera. Este largometraje mereció la nominación al León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia (Italia). En *Los jueves, milagro* (1957), denuncia de la explotación comercial de las apariciones y los milagros, la censura religiosa introdujo modificaciones en el guión e impuso un

nuevo final. La versión definitiva, rodada por Jorge Grau, fue repudiada por el propio Berlanga.

A partir del medimetroaje *Se vende un tranvía* (1959), codirigido por Juan Estelrich, el autor inició una etapa de colaboración con el guionista Rafael Azcona, que se prolongaría en el resto de sus películas. Esta alianza se concretó en un mayor rigor en la construcción de las historias, en un fortalecimiento de la amargura, la miseria de las situaciones y el uso del humor negro y, paralelamente, en un aumento de la ternura hacia los personajes.

Plácido (1961), que pone en evidencia la hipocresía de la caridad cristiana y organizada mal entendida, se revela como una de sus películas clave en cuanto se convierte en síntesis ejemplar de los rasgos que distinguen su cine: el sentido tragicómico de la existencia, la imposibilidad de ser feliz en un entorno como el de la España de aquellos años, el recelo hacia los poderosos, el carácter coral de la historia, el cuidado tratamiento de los personajes secundarios y la preeminencia del plano-secuencia como método narrativo.

Plácido (el título original de la cinta no era éste, sino el de *Siente un pobre a su mesa*, pero los autores se vieron obligados a cambiarlo por la censura) no se basa en las aventuras del protagonista que le da nombre, sino que es un fiel retrato de todos los estratos de la sociedad del momento, por lo que cada uno de los personajes cobra importancia en determinados pasajes. En una pequeña ciudad de provincias, Zapater

(dueño de una fábrica de ollas) y una asociación caritativa femenina deciden organizar una peculiar campaña con motivo de la Navidad. Bajo el lema "Siente un pobre a su mesa", y con la participación de unas vedettes llegadas de Madrid, se realiza una rifa para asignar a cada familia pudiente un pobre y una vedette para la cena de Nochebuena. Entre los empleados del evento figuran Quintanilla (José Luis López Vázquez), quien se encarga de la coordinación de campo, y Plácido (Casto Sendra "Cassen"), un humilde trabajador casado y con dos hijos, que acaba de comprar un motocarro que será utilizado durante la comitiva para cargar en su remolque a un indigente y a un rico.

Plácido, muy preocupado porque ese día vence la primera letra del motocarro y le falta un poco de dinero para retirarla, va constantemente tras Quintanilla para que le ayude a solucionar su problema. Berlanga y Azcona, en su primera colaboración como director y guionista, alcanzaron una de sus cumbres creativas con el esperpento como guía argumental, característica ésta que definiría el resto de su obra conjunta. Ciertamente la anécdota central gira en torno a la peripecia del pobre Plácido, pero también él es el vehículo utilizado por los autores para plasmar en la pantalla imágenes con una gran fuerza visual y definitorias de la tragicómica trama que nos cuenta la historia. La película fue nominada para el Oscar a la mejor película en lengua no inglesa y para la Palma de Oro de Cannes.

En 1962 Berlanga realizó *La muerte y el leñador*, uno de los episodios de la coproducción internacional *Las cuatro verdades*, basado en una fábula de La Fontaine, que provocó un gran escándalo al ser acusado de atacar a España. El recurso al

pesimismo, el esperpento y el humor negro, que ya había avanzado en *Plácido*, encontró su culmen en *El verdugo* (1963), otro de sus trabajos básicos, feroz alegato contra la pena de muerte y ácida estampa de la España de la época. Sufrió varios cortes impuestos por la censura y su presentación en el Festival de Cine de Venecia (donde su director fue nominado al León de Oro por segunda vez) motivó la protesta del gobierno del general Franco. El embajador español en Italia, Alfredo Sánchez Bella, la denunció como una maniobra política contra el régimen.

Tras el estreno de esta última película, García Berlanga inició una etapa de quince años en la que sólo realizó tres películas: *Las pirañas* (1968), *Vivan los novios* (1970, segunda nominación a la Palma de Oro en Cannes) y *Tamaño natural* (1973). El director continuó indagando en algunos de sus temas favoritos: la mujer, la pareja y la soledad. Con *La escopeta nacional* (1978), uno de sus mayores éxitos de taquilla, inició un ciclo de películas sobre el personaje del Marqués de Leguineche, interpretado por Luis Escobar, que completaría en *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982).

En esa serie recuperó abiertamente su estilo esperpéntico, barroco y coral para ironizar sobre la clase política franquista y la aristocracia decadente y desconcertada después de la muerte de Franco. Luis García Berlanga se aproximaba de nuevo con ellas a un tipo de filmes de corte más popular, discrepando en este punto del resto de cineastas españoles de su generación que habían puesto en común sus ideas en las ya citadas *Conversaciones de Salamanca* de 1955, a las que el autor consideró, pese a su participación, un error histórico de nuestro cine. De los tres filmes que componen esta

trilogía fue sin duda el primero el que alcanzó un mayor éxito de crítica y público, si bien *Patrimonio Nacional* le valió su cuarta nominación a la Palma de Oro en Cannes.

En *La vaquilla* (1985) rescató un guión de la década de 1950 para ofrecer una visión distanciada y cómica de la Guerra Civil. La gran aceptación popular que tuvo *La vaquilla* no se repitió con *Moros y cristianos* (1988), una parodia de los asesores de imagen, aunque sí fue galardonada en la gala de los Goya de aquel año con el premio a la mejor actriz de reparto para Verónica Forqué, además de obtener otras tres nominaciones, entre ellas la de mejor guión (Azcona y Berlanga). En 1992 comenzó a preparar una serie de televisión sobre el escritor Vicente Blasco Ibáñez, que no obstante no vio la luz hasta 1997. El año siguiente estrenaba *Todos a la cárcel* (1998), cuya trama sigue la línea argumental trazada en *Moros y cristianos*, y en la que vuelve a los temas recurrentes abordados en la trilogía de La escopeta nacional: la hipocresía y la corrupción del poder, en clara alusión a los problemas políticos que sacudían al país en las postrimerías del siglo XX.

Su avanzada edad le hizo aminorar su ritmo de trabajo hasta que vieron las dos últimas obras de su legado: el largometraje *París Tombuctú* (1999) y el cortometraje de once minutos *El sueño de la maestra* (2002), que recrea una de las secuencias que la censura rechazó de su *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* por considerarla exageradamente erótica. Se trata del sueño que la señorita Eloísa, maestra del pueblo (interpretada en 1953 por Elvira Quintillá y ahora por Luisa Martín), tiene la misma noche en que sueñan Don Pablo, el alcalde (Pepe Isbert), Don Cosme, el cura (Luis Pérez de León) y Don Luis, el caballero (Alberto Romea), ante la inminente llegada de los americanos.

Paralelamente a su trabajo como director de cine, Luis García Berlanga desarrolló diversas actividades: profesor de Dirección y Montaje (1959-1970) en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), presidente de la Filmoteca Española (1979-1982), editor de la colección de literatura erótica *La sonrisa vertical* y presidente de honor de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España desde su ingreso en 1986. Entre los premios recibidos a lo largo de su carrera destacan el Nacional de Cinematografía (1981), la Medalla de Oro de Bellas Artes (1982), el Príncipe de Asturias de las Artes (1986) y un Goya honorífico (1987).

Filmografía

Cortometrajes

Tres cantos (1948)

Paseo por una guerra antigua (1948). Codirigida con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro.

El circo (1949)

Se vende un tranvía (1959). Cortometraje para televisión de 28 minutos de duración, escrito por Berlanga y Azcona, y dirigido por Juan Estelrich March bajo supervisión de Berlanga.

Las cuatro verdades ("Les quatre vérités", 1963), episodio *La muerte y el leñador*. Adaptación de las fábulas de Jean de la Fontaine en una coproducción franco-italo-hispano-alemana de excelente reparto. Los tres episodios restantes estaban dirigidos por

René Clair, Hervé Blomberger y Alessandro Blasetti, y el metraje original de la cinta se emitió en la TV francesa con el título "*Les fables de La Fontaine*" en 1964.

El sueño de la maestra (2002)

Largometrajes

Esa pareja feliz (1951). Codirigida junto a Juan Antonio Bardem

Bienvenido, Mister Marshall (1953)

Novio a la vista (1954)

Calabuch (1956)

Los jueves, milagro (1957)

Plácido (1961)

El verdugo (1963)

Las pirañas (La boutique, 1967)

¡Vivan los novios! (1970)

Tamaño natural ("Grandeur nature", 1973)

La escopeta nacional (1978) Trilogía de la familia Leguineche.

Patrimonio nacional (1981) Trilogía de la familia Leguineche.

Nacional III (1982) Trilogía de la familia Leguineche.

La vaquilla (1985)

Moros y cristianos (1987)

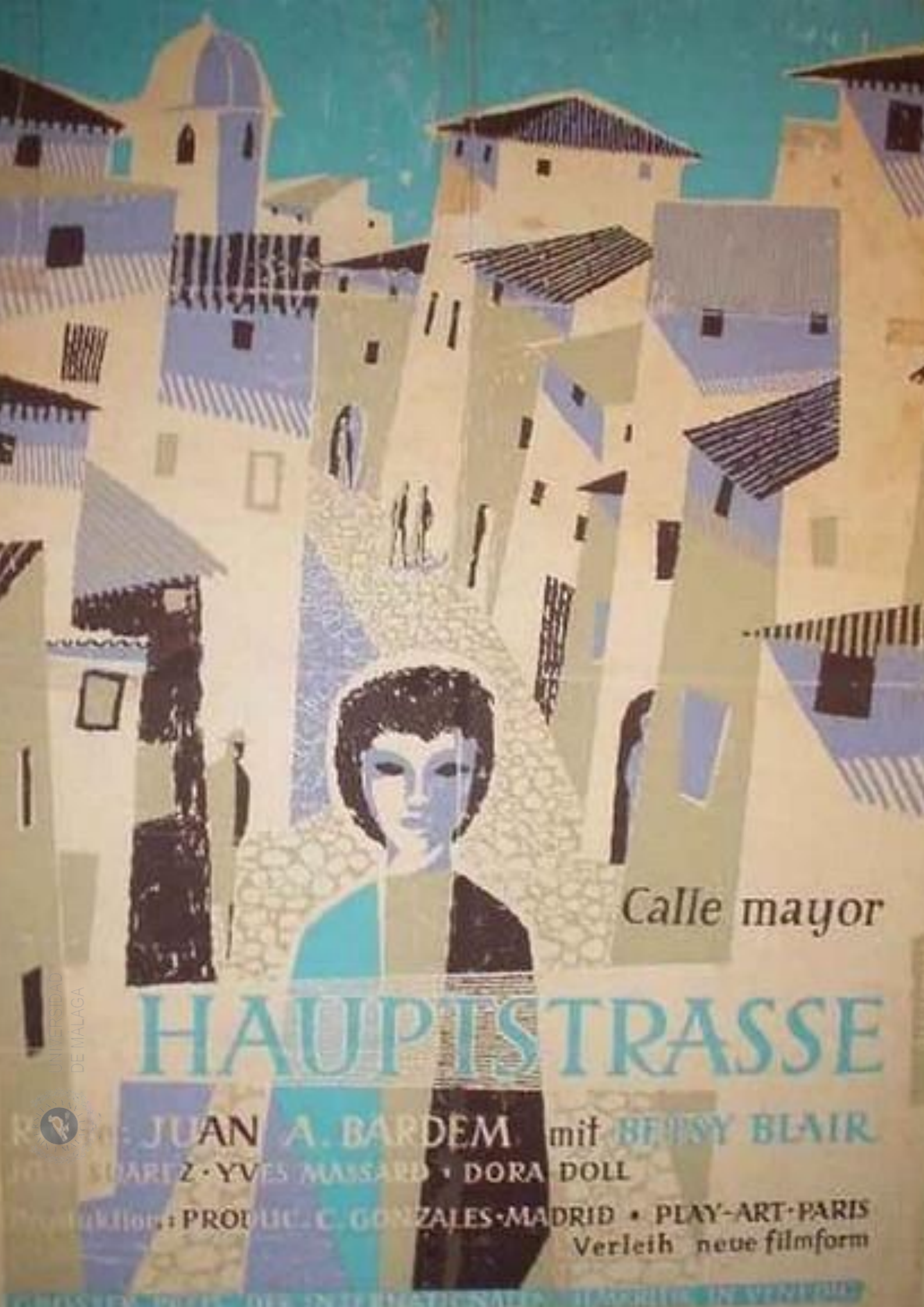
Todos a la cárcel (1993)

París-Tombuctú (1999)

Otros trabajos

Villarriba y Villabajo (televisión, 1994). Creador de la serie y guionista, fue dirigida por su hijo José Luis y por Carlos Gil y Josetxo San Mateo.

Blasco Ibáñez, la novela de su vida (televisión, 1997)



Calle mayor

HAUPTSTRASSE

Regie: JUAN A. BARDEM mit BESSY BLAIR

JOSÉ SÁNCHEZ • YVES MAISSARD • DORA DOLL

Produktion: PRODUCC. GONZALES-MADRID • PLAY-ART-PARIS

Verleih: neue filmform

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



GRAND PRIX DU FILM DES INTERNATIONALS DE MADRID 1966

4. ANÁLISIS DE CONTENIDO.

En este apartado de nuestro trabajo vamos a estudiar los 3 documentos fílmicos que son objetos del mismo aplicando el método del análisis de contenido, para posteriormente tratar de forma estadística los resultados obtenidos. A todo ello sumaremos algunos apuntes sugeridos por dichos resultados en los comentarios con los que acompañamos cada una de las categorías establecidas para el análisis.

A continuación, pasamos a reseñar las variables incluidas en la ficha de análisis de contenido que hemos aplicado a dichas categorías:

- **Título de la Categoría.** Dicho título se expresará subrayado y con letra cursiva y negrita.
- **Objetivo.** En él se explicitan la pretensión y las razones por las cuales se incluye esta categoría en el estudio.
- **Resultados.** En este punto reflejamos los resultados obtenidos en cada categoría de forma numérica, porcentual y gráfica. En cuanto a la representación gráfica, hemos incluido tanto gráficos de sectores (circulares o seccionados) como gráficos de barras, acompañados conveniente por expresiones numéricas, porcentajes o frecuencias temporales (expresadas en minutos y segundos), según conviniese al efecto de la categoría. El criterio que se ha utilizado para la elección del tipo de gráfico ha sido el de facilitar la visualización de las diferencias entre los resultados conseguidos en cada una de las variables que componen las categorías establecidas.

-
- **Observaciones.** Existen algunos resultados sobre los que pesan una serie de condicionantes (bien por sí mismos o por alguna particularidad de la propia variable o de los objetos de estudio, es decir, los largometrajes que se van a analizar) que merecen un breve comentario adicional al que se efectúa en cada una de las categorías. Por tanto, este punto no aparecerá en todas ellas; sólo en aquellas en las que hemos creído necesario realizar una aclaración.

4.1 Ficha de Análisis de Contenido.

a) **Número de personajes**

Objetivo

Con esta categoría se busca averiguar si hay mayor presencia numérica de personajes masculinos o femeninos en los largometrajes analizados y, por lo tanto, si existe preeminencia de los personajes de un sexo sobre el otro en estas narraciones.

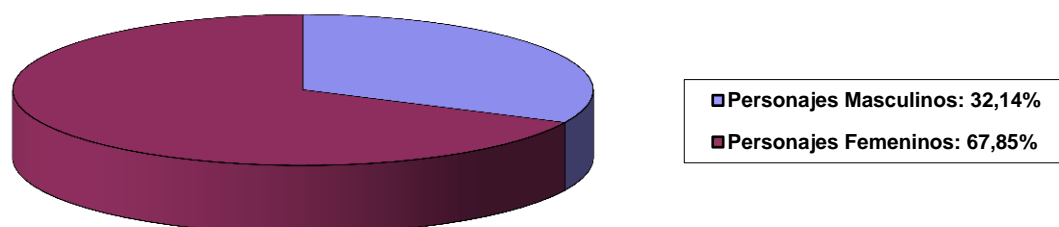
Resultados

Calle Mayor

Número de personajes totales: 28

Número de personajes masculinos: 9

Número de personajes femeninos: 19

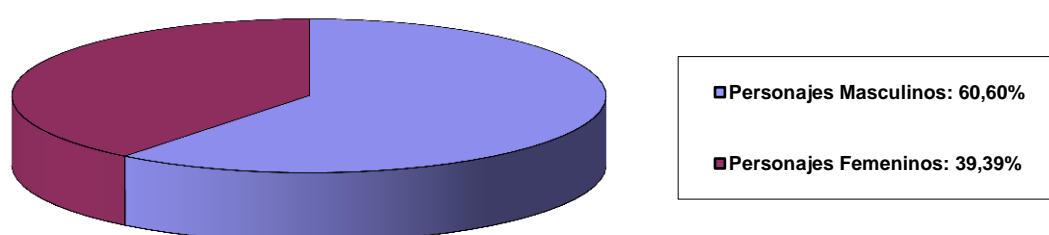


Surcos

Número de personajes totales: 33

Número de personajes masculinos: 20

Número de personajes femeninos: 13

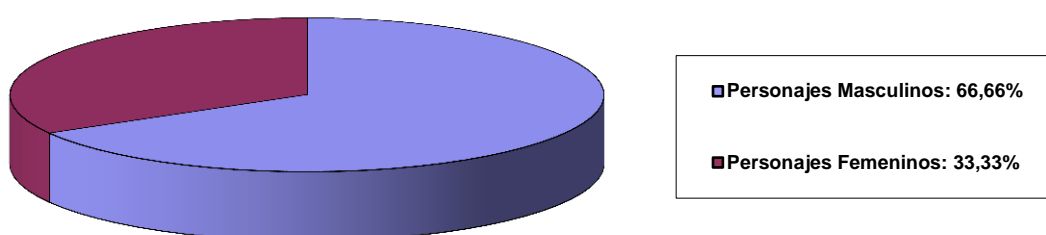


Plácido

Número de personajes totales: 42

Número de personajes masculinos: 28

Número de personajes femeninos: 14



Observaciones

Se han tomado en consideración para su contabilización todos aquellos personajes que poseen una frase de diálogo en los diferentes largometrajes o, en su defecto, aquellos que aparecen en los títulos de crédito de los filmes.

b) Número de protagonistas

Objetivo

Con el establecimiento de esta categoría queremos conocer si existe un mayor número de protagonistas masculinos o femeninos, con lo que podremos determinar cuál de los

dos sexos es tomado por los realizadores como más relevante en el desarrollo de sus tramas argumentales.

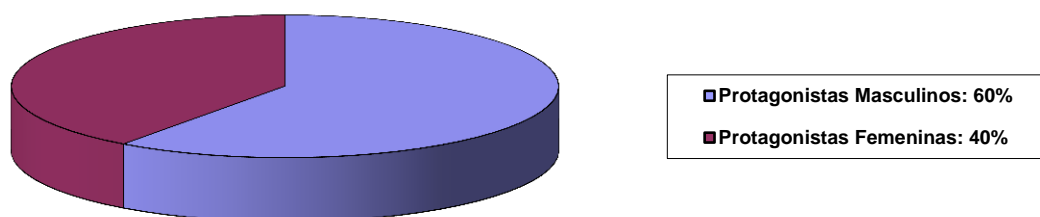
Resultados

Calle Mayor

Número de protagonistas totales: 10

Número de protagonistas masculinos: 6

Número de protagonistas femeninas: 4

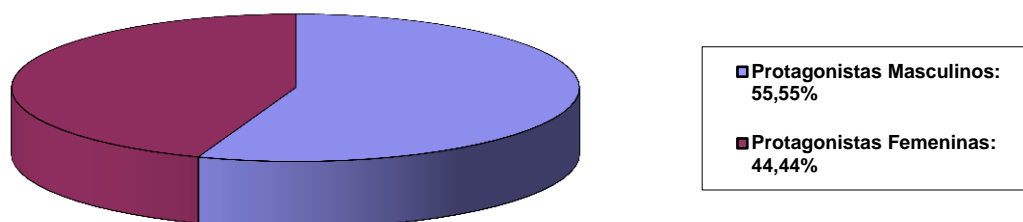


Surcos

Número de protagonistas totales: 9

Número de protagonistas masculinos: 5

Número de protagonistas femeninas: 4

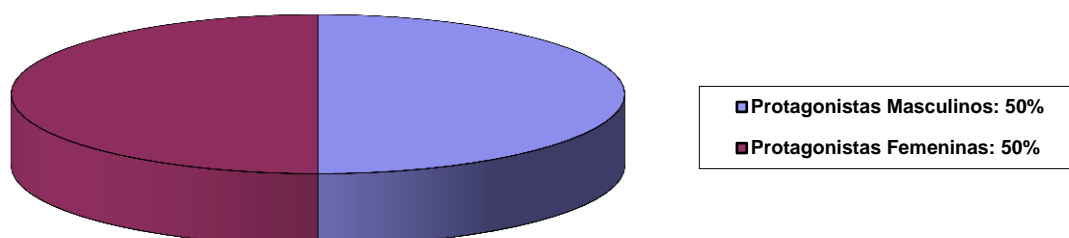


Plácido

Número de protagonistas totales: 4

Número de protagonistas masculinos: 2

Número de protagonistas femeninas: 2



Observaciones

Se han considerado como protagonistas aquellos actores cuyos nombres aparecen destacados en los títulos de crédito (mayor tamaño de fuente, aparecen en primer lugar, etc.). Sin embargo, hay un caso especial: *Plácido*, la comedia coral de García Berlanga, en cuyos títulos se incluyen los nombres de los actores por orden alfabético y alineados de forma idéntica, lo que nos ha obligado a adoptar otros criterios: el tiempo de aparición en pantalla y su relevancia en el transcurso de la historia.

c) **Tiempo de presencia masculina/femenina en pantalla**

Objetivo

Con esta categoría pretendemos saber si hay más tiempo de presencia masculina o femenina en estas obras cinematográficas, lo que vendría a corroborar los resultados obtenidos en las dos categorías anteriores. Además, consideramos igualmente que es una vía para averiguar la fidelidad del reflejo de la sociedad de posguerra que nos intentan transmitir los directores, puesto que sabemos que el lugar preponderante tanto en la vida pública como en la privada lo ocupaban los hombres durante esos años.

Resultados

Calle Mayor

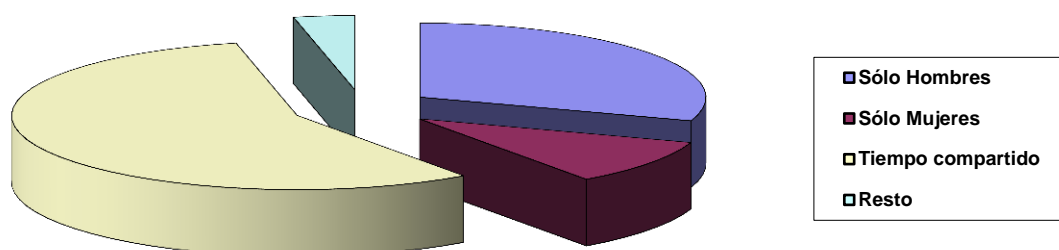
Tiempo total del largometraje: 94'40''

Tiempo de presencia únicamente masculina en pantalla: 28'36''

Tiempo de presencia únicamente femenina en pantalla: 9'34''

Tiempo de Presencia conjunta hombres/mujeres en pantalla: 53'07''

Resto: 3'23''



Surcos

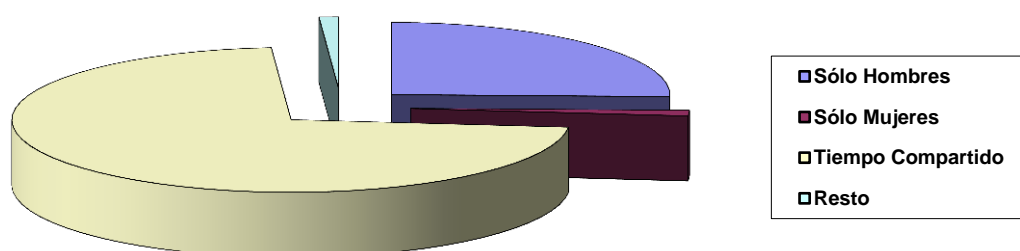
Tiempo total del largometraje: 100'54"

Tiempo de presencia únicamente masculina en pantalla: 25'48"

Tiempo de presencia únicamente femenina en pantalla: 1'22"

Tiempo de presencia conjunta hombres/mujeres en pantalla: 72'30"

Resto: 1'14"



Plácido

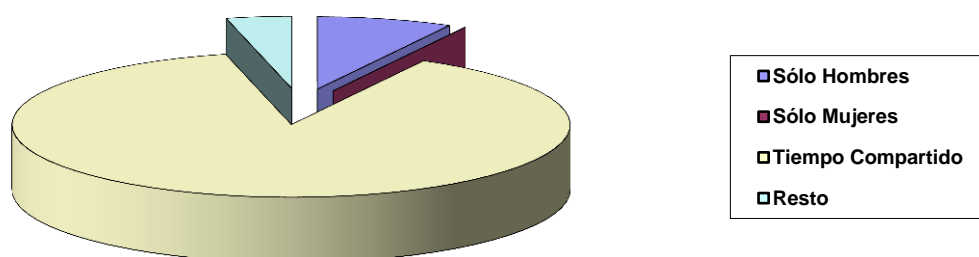
Tiempo total del largometraje: 83'52''

Tiempo de presencia únicamente masculina en pantalla: 6'54''

Tiempo de presencia únicamente femenina en pantalla: 0

Tiempo de presencia conjunta hombres/mujeres en pantalla: 73'43''

Resto: 3'15''



d) Número de secuencias donde aparecen mujeres

Objetivo

Para terminar con la cuantificación del tiempo de aparición femenina en estos documentos fílmicos, cifraremos en cuantas secuencias de los mismos se excluye a las mujeres. De esta forma sacaremos una conclusión acerca del mayor o menor peso que han tenido y tienen las mujeres en los guiones de los largometrajes analizados.

Resultados

Calle Mayor

Número total de secuencias: 39

Número de secuencias en las que aparecen mujeres: 26

Número de secuencias donde no aparecen mujeres: 13



Surcos

Número total de secuencias: 50

Número de secuencias en las que aparecen mujeres: 37

Número de secuencias en donde no aparecen mujeres: 13



Plácido

Número total de secuencias: 15

Número de secuencias en las que aparecen mujeres: 13

Número de secuencias donde no aparecen mujeres: 2



e) *Número de secuencias y tiempo en que las mujeres desarrollan tareas en el ámbito público (ejercen una profesión reconocida socialmente)*

Objetivo

Las mujeres españolas fueron relegadas a un segundo plano, siempre por detrás de los varones, a lo largo del franquismo en todas las parcelas, tanto en el ámbito público (ocupando los puestos de trabajo peor considerados y remunerados) como en el ámbito privado (sólo les era permitido desempeñar el rol de esposa y madre abnegada). Precisamente por este motivo, nos parece conveniente establecer esta categoría para así comprobar el grado de fidelidad que guardan estos largometrajes con la realidad social de nuestro país durante aquellos años; de esta forma, pasaremos a cuantificar a continuación el número de secuencias y el tiempo total en los que las protagonistas femeninas aparecen desempeñando alguna profesión.

Resultados

Calle Mayor

Secuencias en las que aparecen mujeres: 26

Secuencias en las que las mujeres desempeñan funciones en el ámbito público: 6

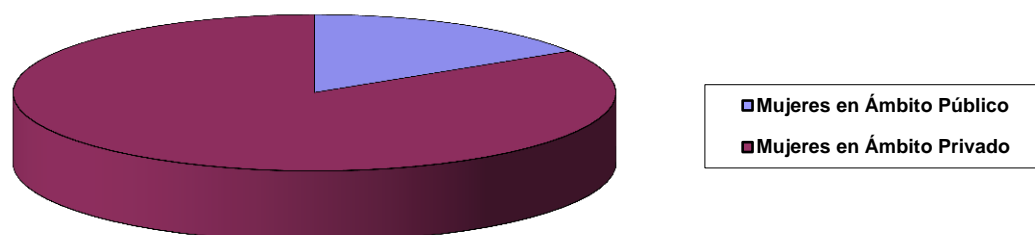
Secuencias en las que las mujeres se desenvuelven en el ámbito privado: 20



Tiempo total en el que aparecen mujeres: 62'41''

Tiempo en el que las mujeres desarrollan actividades en el ámbito público: 10'05''

Tiempo en el que las mujeres se desenvuelven en el ámbito privado: 52'36''

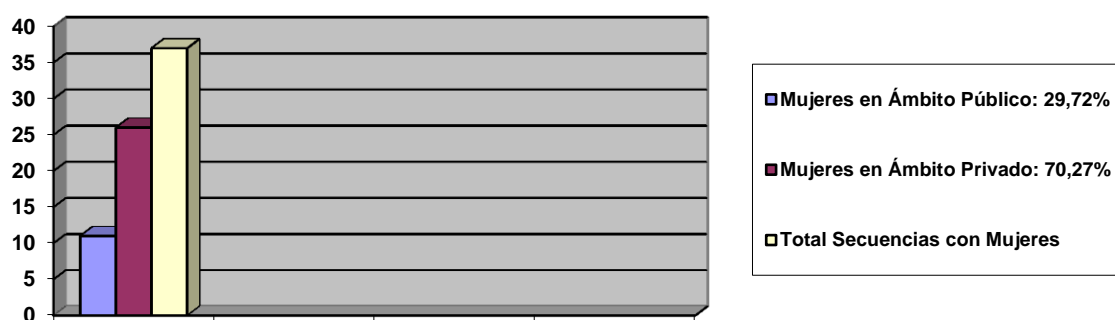


Surcos

Secuencias en las que aparecen mujeres: 37

Secuencias en las que las mujeres desempeñan funciones en el ámbito público: 11

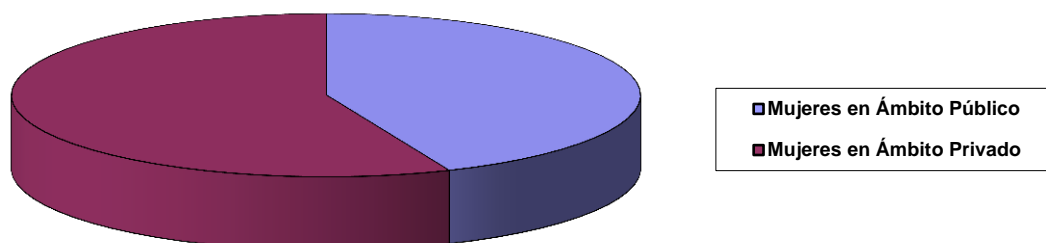
Secuencias en las que las mujeres se desenvuelven en el ámbito privado: 26



Tiempo total en el que aparecen mujeres: 75'06"

Tiempo en el que las mujeres desarrollan actividades en el ámbito público: 32'57"

Tiempo en el que las mujeres se desenvuelven en el ámbito privado: 42'09"



Plácido

Secuencias en las que aparecen mujeres: 13

Secuencias en las que las mujeres desempeñan funciones en el ámbito público: 5

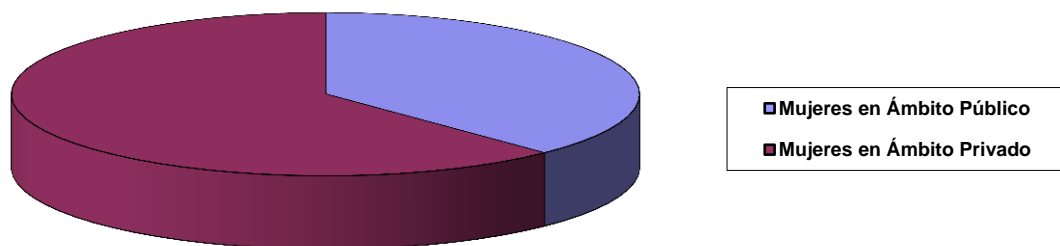
Secuencias en las que las mujeres se desenvuelven en el ámbito privado: 8



Tiempo total en el que aparecen mujeres: 73'43"

Tiempo en el que las mujeres desarrollan actividades en el ámbito público: 27'58"

Tiempo en el que las mujeres se desenvuelven en el ámbito privado: 45'45"



Observaciones

En esta categoría hemos contabilizado a las mujeres que aparecen realizando el servicio doméstico (en realidad, la mayoría de las mujeres trabajadoras de los largometrajes analizados llevan a cabo esta actividad), aunque a veces estas criadas llegaran casi a ser parte del propio núcleo familiar. Sin embargo, entre ellas hemos descartado a la esposa del protagonista de *Plácido*, puesto que ella vivía junto a su familia en unos retretes públicos y allí ejercía su “profesión”, consistente en alquilar el periódico a los usuarios de los mismos. Igualmente, no hemos incluido en nuestro recuento a aquellas mujeres que aparecen ejerciendo la prostitución (eso sí, nunca de un modo explícito para evitar problemas con la censura) en la película de Bardem “*Calle Mayor*”.

f) Número de secuencias y tiempo en que las mujeres aparecen desempeñando el rol de madre

Objetivo

Una de las funciones sociales principales que asignaba el régimen de Franco a las mujeres, según sus presupuestos ideológicos, era la reproductiva. De hecho, en la actualidad las mujeres siguen desempeñando la actividad del cuidado de los hijos en mayor medida que los hombres, pero durante la dictadura, y con especial insistencia en sus primeros años (etapa a la que corresponde nuestro estudio), desde el poder se puso énfasis en encasillar a la mujer en el papel de ama de casa puesta al servicio del marido y los hijos. Por este motivo y por el tema de los roles femeninos, objeto de nuestro

trabajo, hemos considerado oportuno dedicar una de nuestras categorías del Análisis de Contenido a esta faceta de la vida de las mujeres españolas de posguerra.

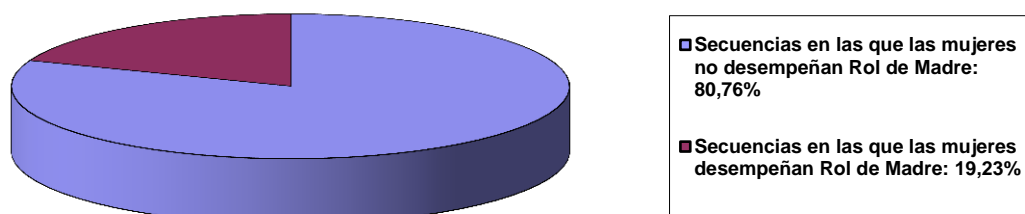
Resultados

Calle Mayor

Número de secuencias en las que aparecen mujeres: 26

Número de secuencias en las que las mujeres no desempeñan rol de madre: 21

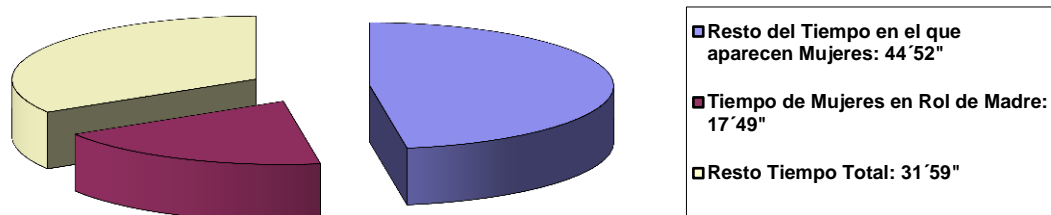
Número de secuencias en las que las mujeres desempeñan el rol de madre: 5



Tiempo total del largometraje: 94'40''

Tiempo total en el que aparecen mujeres: 62'41''

Tiempo en el que aparecen mujeres desempeñando el rol de madre: 17'49''

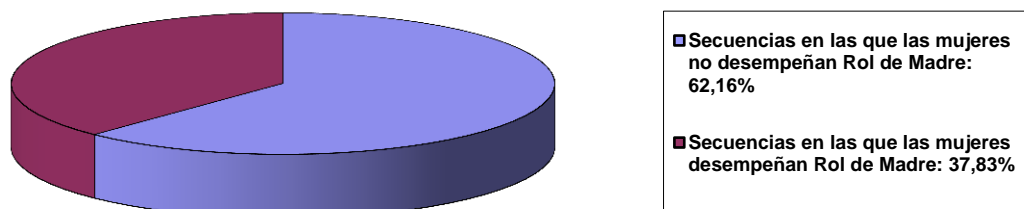


Surcos

Número de secuencias en las que aparecen mujeres: 37

Número de secuencias en las que las mujeres no desempeñan rol de madre: 23

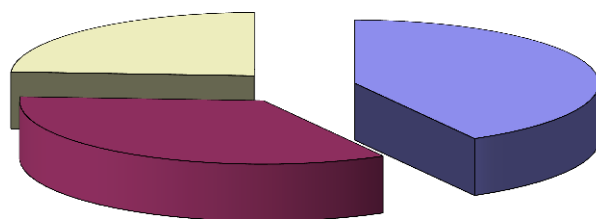
Número de secuencias en las que las mujeres desempeñan rol de madre: 14



Tiempo total del largometraje: 99'05''

Tiempo total en el que aparecen mujeres: 75'06''

Tiempo en el que aparecen mujeres desempeñando el rol de madre: 33'53''



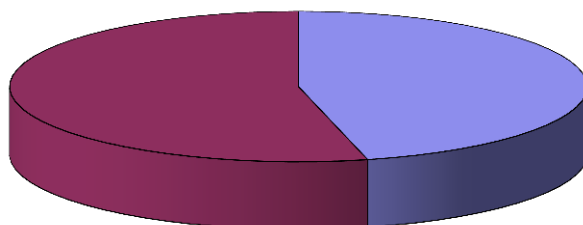
■ Resto del Tiempo en el que aparecen Mujeres: 41'13"
 ■ Tiempo de Mujeres en Rol de Madre: 33'53"
 □ Resto Tiempo Total: 23'59"

Plácido

Número de secuencias en las que parecen mujeres: 13

Número de secuencias en las que las mujeres no desempeñan rol de madre: 6

Número de secuencias en las que las mujeres desempeñan rol de madre: 7

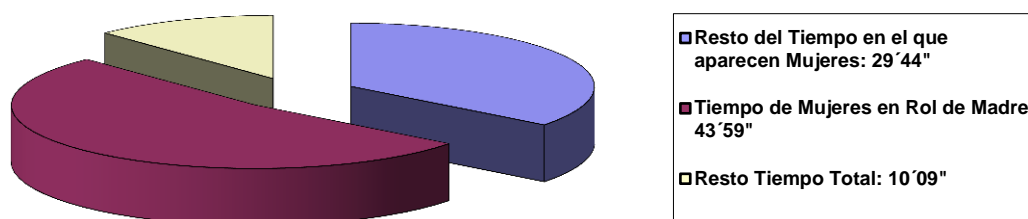


■ Secuencias en las que las mujeres no desempeñan Rol de Madre: 46,15%
 ■ Secuencias en las que las mujeres desempeñan Rol de Madre: 53,84%

Tiempo total del largometraje: 83'52"

Tiempo total en el que aparecen mujeres: 73'43"

Tiempo en el que aparecen mujeres desempeñando el rol de madre: 43'59"



Observaciones

En el recuento, tanto de secuencias como de tiempo de permanencia en pantalla, que hemos llevado a cabo en esta categoría hemos tenido en cuenta, además de las apariciones de los personajes femeninos cuidando de sus hijos, las menciones que se efectúan con respecto al tema de la maternidad, sobre todo en el caso de la protagonista de *Calle Mayor* (Betsy Blair en el papel de *Isabel*, la *solterona* objeto de la broma que constituye la línea argumental principal de dicha película).

g) Número de secuencias en las que se menciona el estado civil de las mujeres.

Objetivo

Como hemos ido mencionando en repetidas ocasiones, el ideal que se les puso como meta a las mujeres españolas durante muchos años fue el de conseguir ser una buena esposa y una buena madre. Como consecuencia directa de esto, una mujer no se realizaba completamente si no era a través del matrimonio, puesto que las mujeres no eran seres independientes que pudieran alcanzar logros profesionales o personales por sí

solas. Durante el régimen franquista, las mujeres permanecían a lo largo de toda su vida bajo la custodia de un hombre, bien fuera su padre o su esposo.

Por todo ello, creemos conveniente establecer esta categoría, en la que cuantificaremos las veces en las que, en los documentos cinematográficos analizados, se mencione el estado civil de las mujeres (soltera, casada o viuda; nunca separada o divorciada, por razones obvias) y en las que se les dé el tratamiento de “señora”, “señora de”, “señorita”, etc.

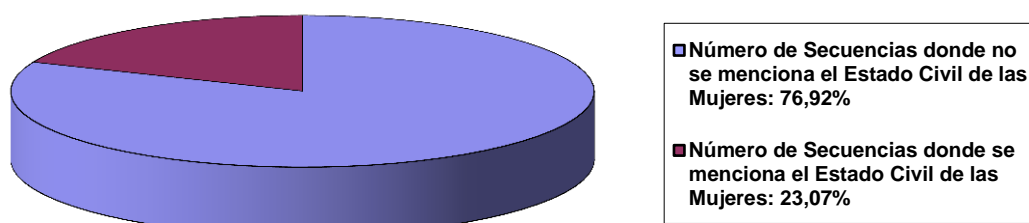
Resultados

Calle Mayor

Número total de secuencias: 39

Número de secuencias en las que se menciona el estado civil de las mujeres: 9

Número de secuencias donde no se menciona el estado civil de las mujeres: 30

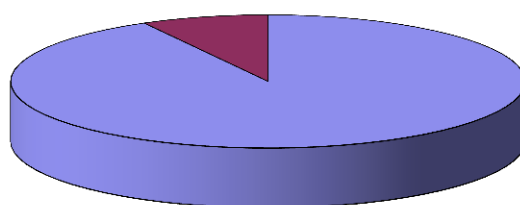


Surcos

Número total de secuencias: 50

Número de secuencias en las que se menciona el estado civil de las mujeres: 4

Número de secuencias donde no se menciona el estado civil de las mujeres: 46



■ Número de Secuencias donde no se menciona el Estado Civil de las Mujeres: 92%

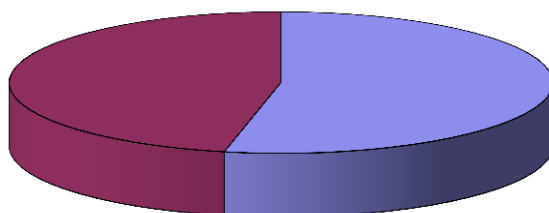
■ Número de Secuencias donde se menciona el Estado Civil de las Mujeres: 8%

Plácido

Número total de secuencias: 15

Número de secuencias en las que se menciona el estado civil de las mujeres: 7

Número de secuencias donde no se menciona el estado civil de las mujeres: 8



■ Número de Secuencias donde no se menciona el Estado Civil de las Mujeres: 53,33%

■ Número de Secuencias donde se menciona el Estado Civil de las Mujeres: 46,66%

BETSY BLAIR - JOSE SUAREZ



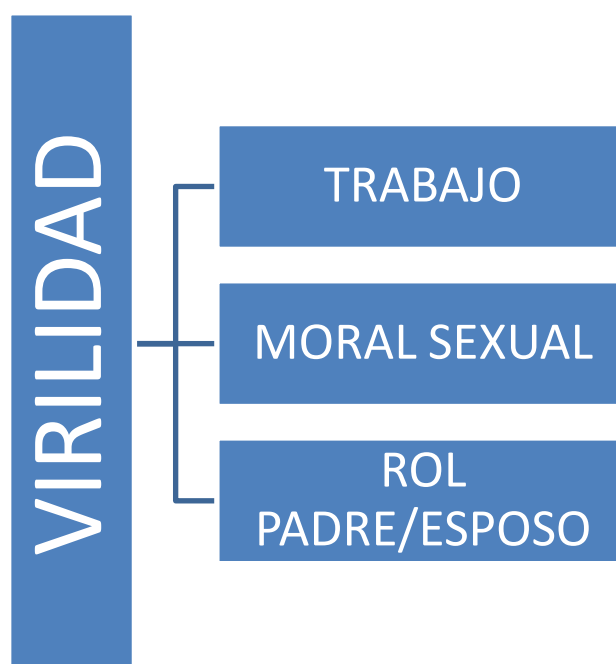
Calle Mayor

ESCRITA Y DIRIGIDA POR
J.A. BARDEM

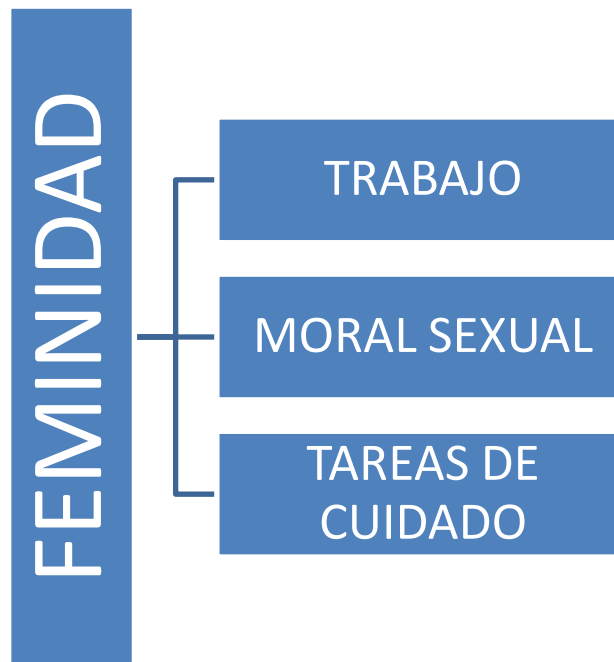


5. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO.

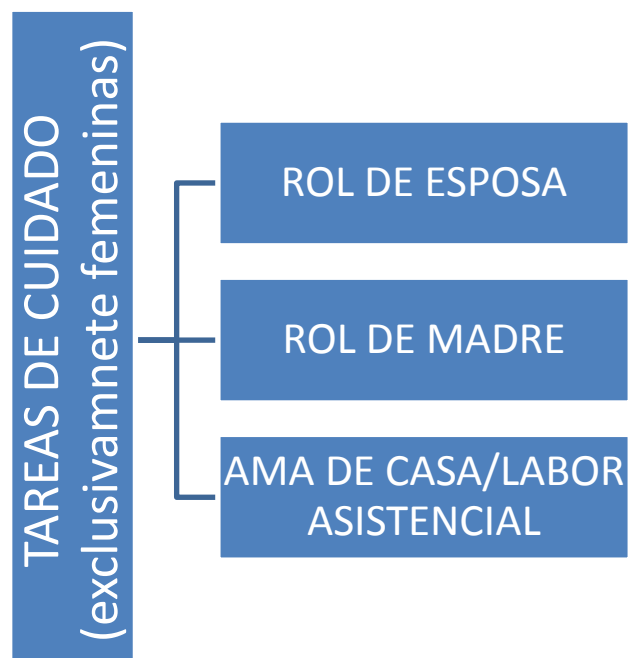
Creemos conveniente, antes de iniciar el análisis, establecer un esquema de los rasgos comunes o *categorías* que hemos hallado en los tres textos audiovisuales que componen el *corpus* de nuestro objeto de estudio²¹⁸:



²¹⁸ Para el análisis crítico del discurso tomaremos como unidad de estudio las secuencias de cada una de las películas, considerando las mismas como aquellas que contienen uno o varios planos en un espacio y tiempo dados y que muestra una situación concreta con los mismos personajes, independientemente de su duración.



Pero, dentro de las categorías referidas a las tareas de cuidado propias de las mujeres, tenemos que establecer otra distinción:



Como tendremos la oportunidad de comprobar más adelante, el estereotipo de mujer propugnado por el régimen franquista, y que se refleja fielmente en los tres filmes analizados, reúne estas funciones que ahora hemos diferenciado.

Sin embargo, cada uno de los estereotipos (tanto masculinos como femeninos) que nos vamos a encontrar en el presente estudio está determinado a su vez por dos variables que no podemos desdeñar: la **clase social** a la que pertenecen y el **ámbito** en el que se desenvuelven o del que proceden (**rural o urbano**). Estas distinciones, aún presentes en las sociedades desarrolladas occidentales, eran mucho más patentes si cabe en la España de los años 50 y 60, y la observación de las películas que nos ocupan así lo atestiguan.

5.1 Mundo del Trabajo.

El ámbito laboral, la primera de las categorías propuestas en ambos sexos, está copado de una forma casi absoluta por los hombres. Es, además, prácticamente su exclusivo espacio de actuación, puesto que las tareas domésticas y de cuidado de hijos/ancianos/enfermos se reserva a las mujeres, como veremos en su momento. El hombre como garante y proveedor de los ingresos económicos de la unidad familiar. Así lo reconocemos en cuantos personajes masculinos (protagonistas o no) aparecen en nuestras tres películas. Éste parece ser el único rasgo que garantiza o reafirma al hombre como tal, llegando a cuestionarse su propia condición sexual en caso de desempleo o

incapacidad²¹⁹. Para cumplir esta misión, prácticamente la única que se le encomienda al hombre, no importan incluso los medios que deba emplear para conseguirlo²²⁰.

Existen espacios laborales que están directamente vetados para las mujeres en los que se reprobaría socialmente la presencia de alguna de ellas. Además, en este aspecto se da un fenómeno de transversalidad, es decir, es independiente de la clase social a la que pertenezcan los trabajadores dedicados a una determinada labor, la remuneración económica que se perciba por ella o la capacitación profesional que se requiera para el desarrollo de la misma. Este hecho se hace especialmente patente en los trabajos en los que se requiere esfuerzo físico o un cierto nivel de estudios²²¹.

En los pocos ámbitos laborales compartidos por ambos sexos, las mujeres poseen empleos subalternos. Concretamente, en los tres filmes analizados sólo aparece un centro de trabajo en el que aparezcan hombres y mujeres compartiendo espacio: la

²¹⁹ Este hecho se puede ver con claridad en *Surcos*. El padre de familia es relegado a las tareas del hogar (mondar patatas) al mostrarse incapaz para la venta ambulante e incautársele la mercancía (secuencia n.º 12). Igualmente ocurre en la secuencia n.º 24, cuando el mismo personaje es despedido de la fundición al desmayarse por ser demasiado mayor para el empleo de operario. Previamente, *Manuel Pérez* (el padre de familia, interpretado por José Prada) le había espetado a su mujer (personaje que no tiene siquiera nombre en la película, al que se refieren como “madre” y que es interpretado por María Francés) la siguiente frase, al haber sido llamado desde la oficina de empleo:

“*Tengo trabajo de hombre y este mandil te lo vas a poner tú, y te vas a meter en la cocina, que es tu lugar*” (secuencia n.º 22).

²²⁰ El personaje de *Pepe* (encarnado por el actor Francisco Aranzana) en *Surcos* es empujado tanto por su madre como por su novia (*Pili*, Maruja Asquerino) a ser un delincuente a sueldo de *Don Roque*, alias *El Chamberlain* (Félix Dafauce) para llevar dinero a la unidad familiar que se había trasladado del campo a Madrid.

²²¹ A continuación, enumeramos los ámbitos laborales y oficios exclusivamente masculinos reflejados en las películas objeto de nuestro análisis:

Plácido: oficina bancaria, estación de ferrocarril, otros medios de transporte, oficios funerarios, locutor, notaría, clínica dental.

Surcos: estación de ferrocarril, hostelería y bares, fuerzas de seguridad del Estado, mozo, transporte, conductores, fábrica/fundición, técnicos de teatro y personal de sala.

Calle Mayor: funerarios, bares, construcción, escritor, empleado de banca y periodista (estos últimos sugeridos pero no mostrados en pantalla, puesto que *Juan* -José Suárez-, el protagonista, trabaja en un banco y *Luciano* -Manuel Alexandre- en un periódico).

oficina de empleo del *Sindicato Vertical*²²² (secuencia número 5 de *Surcos*). En ella, se observa como las mujeres (ninguna de ellas con diálogo) desempeñan tareas propias de secretaría (mecnografía, archivo), siempre alejadas de los cargos de responsabilidad, ostentados exclusivamente por hombres. Sólo hay otras dos tareas compartidas por hombres y mujeres en nuestro objeto de estudio. La primera de ellas es la gala benéfica que se desarrolla en la película *Plácido* (secuencia número 5) en la que participan tanto actores como actrices, pero tampoco lo hacen en un plano de igualdad (ellas son cotizadas en la subasta principalmente por su atractivo físico –*cosificación* de las mujeres como meros elementos decorativos- y se las presenta como poco inteligentes y avarientas)²²³. El otro empleo en el que participan juntos hombres y mujeres es en la pequeña compañía de títeres formada por padre e hija que aparece en *Surcos*. Ahí volvemos a no encontrar rastro de equidad de género, puesto que el que actúa con los guiñoles es el hombre, mientras su hija se limita a recoger dinero tras cada función y al arreglo de las marionetas²²⁴.

Con respecto al trabajo femenino fuera del ámbito doméstico, existe un determinante fundamental que ya hemos citado anteriormente al plantear el esquema de nuestro análisis: la cuestión de clase. Mientras las mujeres pertenecientes a los estratos más bajos de la sociedad y a las clases populares y trabajadoras se empleaban casi exclusivamente en tareas asistenciales y relacionadas con el servicio doméstico (que

²²² Así se conocía popularmente a la *Organización Sindical Española* (OSE), único sindicato legal durante el periodo de la dictadura franquista y cuya existencia se prolongó desde 1940 hasta 1977.

²²³ Esta *cosificación* se hace igualmente patente en el papel que juegan las nombradas damas de honor en la cabalgata y posterior subasta de artistas en la campaña “Ponga en su mesa a un pobre” de *Plácido*. Las mujeres son meros elementos decorativos, mientras que los hombres se ocupan de las tareas organizativas y de financiación (secuencias 3, 4 y 5).

²²⁴ La obra de títeres que aparece en la secuencia n.º 26 de *Surcos* representa una brutal historia de violencia de género, en la que el personaje femenino es salvajemente apaleado por el marido tras reclamarle ella el dinero del jornal. Esto da idea de con qué naturalidad se asumían los malos tratos dentro del matrimonio en la época.

debían compaginar con el cuidado y la atención a sus propios hogares y familias)²²⁵, las que poseían una situación económica y social acomodada no realizaban trabajo profesional alguno, e incluso estaba mal visto que así se emplearan²²⁶. En este último caso, las mujeres de clase alta se limitaban a ejercer el rol de “señoras de” y a las obras de caridad y demás labores relacionadas con la actividad religiosa.

A pesar de ello, existe una excepción a esta regla especialmente remarcable: las prostitutas. El personaje de *Tonia* (“amante” y “confesora” de Juan en *Calle Mayor*) aparece ante nuestros ojos como el único personaje femenino aparentemente libre²²⁷. Su independencia económica y moral de los hombres le permite adoptar una actitud y un lenguaje más propios de estos últimos. Por ejemplo, en la decimoquinta secuencia manda a callar al protagonista y le hace seguirla hasta su habitación, llegando incluso a endilgar un “*Será si quiero*” ante un requerimiento de Juan. Igualmente, es capaz de mostrar abiertamente menosprecio hacia otro cliente con la frase “Pues estamos listos con el borracho este” (secuencia 4ª), algo que inmediatamente afea la *madame* del prostíbulo (“*don Luciano, Tonia, don Luciano*”). No obstante, esa supuesta libertad de acción y pensamiento queda en entredicho en los pasajes finales del film²²⁸, cuando ante

²²⁵ Como prueba podemos citar las criadas que aparecen en *Plácido* (secuencias n.º 6, 7, 9, 10, 12 y 13), la *tata* de *Isabel* (Betsy Blair) en *Calle Mayor* o el empleo como asistente doméstica de la hija menor de la familia protagonista de *Surcos* (*Tonia*, Marisa de Leza). Sin embargo, el papel más paradigmático de lo que comentamos en este punto es el de *Emilia* (Elvira Quintilla), mujer de Plácido y que alterna su labor como cobradora en unos baños públicos con todas las tareas del hogar y del cuidado de la familia (elemento que abordaremos en extensión en el epígrafe *El Rol Masculino de Padre/Esposo versus la Mujer Esposa/Madre/Ama de Casa/Cuidadora*).

²²⁶ En este sentido cabe destacar un esclarecedor pasaje de la película *Calle Mayor*. La protagonista, Isabel, revela a su presunto novio sus deseos por trabajar durante la secuencia número 12, ya que, según llega a afirmar “*con 18 años sólo tenía una cosa que hacer: casarme*”. Sin embargo, se encontró con la oposición frontal de su madre (“*Isabel, eres una señorita*”) y de sus tías (“*Qué va a decir la gente*”). La presión de la sociedad, que veía con malos ojos el trabajo de una mujer de posición, acababa con el anhelo de libertad económica de Isabel, aunque el empleo que ansiara fuese uno que en la época se reservaba específicamente a las féminas, el de azafata.

²²⁷ Junto a las amantes, como veremos en el epígrafe dedicado a la moral sexual.

²²⁸ Secuencia n.º 30 de *Calle Mayor*. En ella Tonia mantiene una conversación con Federico, amigo escritor del fugado Juan, en la que le confiesa que está enamorada de él.

la marcha del personaje masculino principal, del que está enamorada, reconoce mientras llora que “*las mujeres no podemos hacer otra cosa, sólo esperar: en las esquinas, en los soportales de la plaza, paseando por la Calle Mayor, detrás de las ventanas...*”²²⁹.

5.2 Moral Sexual.

Al igual que ocurre en el caso de la vida pública y laboral, en el ámbito privado las diferencias entre las actitudes masculinas y femeninas eran evidentes en la España de aquel tiempo, como ya vimos en el epígrafe *Situación Social de las Mujeres durante el Franquismo* y como se refleja en las tres películas que nos ocupan. El nacionalcatolicismo tachaba de pecaminoso el deseo sexual femenino y condenaba las relaciones sentimentales que se saliesen del modelo tradicional de familia cristiana (esposa devota dispuesta a satisfacer siempre a su marido y abnegada madre). Es más, la realización de las mujeres como personas útiles para la sociedad dependía únicamente del cumplimiento de este precepto, siendo éste la base argumental de uno de los filmes examinados en el presente estudio, *Calle Mayor*. A continuación veremos los rasgos diferenciales entre los personajes de ambos sexos y cómo la moral impuesta por el régimen servía también como elemento de postergación social para las mujeres.

Pero antes de enumerar los elementos comunes que aparecen en los textos audiovisuales analizados, es conveniente efectuar una distinción más: la que concierne a las mujeres

²²⁹ El plano con el que se cierra la película Juan Antonio Bardem es el de *Isabel* esperando tras la ventana, en una bella imagen poética que simboliza la postergación de la mujer en la sociedad española de los años 50.

habitantes de las ciudades y a las que proceden del medio rural. Curiosamente, dos de los largometrajes (*Plácido* y *Calle Mayor*) retratan el ambiente de pueblos o localidades de provincias sin determinar, mientras que en *Surcos* el guión aborda frontalmente el tema del desarraigo de las familias emigradas del campo a la gran ciudad (en este caso, Madrid)²³⁰.

Estas diferencias que mencionamos se ponen de manifiesto inmediatamente en las primeras secuencias de *Plácido*, en las que, además de las distintas formas de vestir entre las *reputadas señoras* organizadoras del acto caritativo y las artistas procedentes de la gran ciudad, existe una utilización machista del lenguaje por parte de las primeras (“serán unas *pelandruscas*”, “podrías haber escogido a una menos escandalosa”, etc.). El empleo del lenguaje no es una cuestión baladí, como veremos a lo largo de este apartado, puesto que es un aspecto esclarecedor de la moral imperante y del papel reservado a las mujeres. En este sentido, es significativo el comentario que realiza el representante de las actrices a su llegada a la estación (“¡Son tan niñas!”). Y es que se puede apreciar la continua *infantilización* de las mujeres en el lenguaje coloquial, el uso de diminutivos (“Martita”), los abundantes “niña” o “nena” que salpican los diálogos y que nos presentan a mujeres adultas como **menores de edad**. En este punto, y completando lo que ya dijimos en el apartado referido al contexto histórico-social sobre

²³⁰ Recordemos que el director de dicha cinta, José Antonio Nieves Conde, es un fiel creyente de las ideas falangistas y critica la deriva que está tomando la dictadura al permitir la progresiva pérdida de los valores nacional-católicos, hecho del que culpa directamente al fenómeno migratorio del campo a la ciudad que en los años 50 se encuentra en pleno apogeo. Esta afirmación se corrobora nada más comenzar la obra que nos ocupa, cuando en su primer plano tras los títulos de crédito aparece una sobreimpresión con el siguiente texto de Eugenio Montes (guionista de la película):

“Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas.
Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.”

la situación legal de las mujeres durante la dictadura, queremos demostrar cómo ese trato a las mujeres como seres no adultos y, por tanto, dependientes se plasmaba en el propio ordenamiento legal y jurídico del franquismo. Para ello, acudimos a un interesante texto de Ana Isabel Benito de los Mozos²³¹, que desmenuza los puntos referidos a la situación de las mujeres (según su edad y estado civil) del Código Civil vigente en la época y del cual extraemos los siguientes fragmentos:

“Hasta esa fecha, la situación legal de la mujer que contraía matrimonio era desoladora, por no decir demoleadora. La discriminación existente no era en realidad, de forma explícita, por razón de su sexo, sino por razón de su estado civil, argumento que ayudó a ocultar lo que en realidad era una discriminación hacia las mujeres, en un intento de evitar su autonomía y perpetuar su sometimiento a algún hombre (esposo, padre, hermano, etc). (...) consagraba al matrimonio como una organización, con un representante legal, el esposo, que será además el único administrador de la familia y de sus bienes, ostentando al tiempo la jefatura familiar. Y sobre esta premisa de jefatura, uno de los pilares fundamentales sobre los que se asentaba el matrimonio era la obligación de obediencia de la mujer al marido, y este debía protegerla, en un sentido similar a la regulación establecida para los menores de edad y la patria potestad, cambiándola por la potestad marital. Y así lo ordenaba literalmente el artículo 57 del Código: “El marido debe proteger a la mujer, y esta obedecer al marido”.

²³¹ Benito de los Mozos, Ana Isabel. *El voto femenino, el código civil y la dictadura franquista: el ninguneo de la mujer en el ordenamiento jurídico español*. Revista Al Sur de Todo. Número VII. 17 de octubre de 2013.

Este precepto fue la sólida base de la “protección” e “institucionalización” de la violencia de género, y en caso de los hijos, de la violencia doméstica. ¿Cómo debía obedecer? Y si no obedecía ¿Cuáles eran las consecuencias? Parece que, de algún modo, el esposo que recriminaba de forma vejatoria o con castigo físico a su mujer, estaba amparado por el derecho o incluso la obligación de corregirla por no haber obedecido y no haber seguido las pautas del director de la familia.

Ese deber de obediencia llegaba hasta el extremo de considerar que la mujer casada carecía de derechos, al menos propios, de poder de decisión, y de capacidad jurídica y de obrar. El marido fijaba de forma unilateral el domicilio conyugal y familiar, de modo que si la esposa no le seguía, podría ser juzgada por abandono del hogar familiar.

(..)No conforme con dejar a la mujer sin unos mínimos derechos para su desarrollo como persona, relegándola a estar supeditada a todos los vaivenes y caprichos del esposo, y sin poder proyectar su vida a la esfera pública, el legislador decidió dejarla también sin el derecho a la propiedad privada. De modo que el artículo 59, en relación con el 1412 del Código Civil, convertía al marido en el administrador de los bienes de la sociedad conyugal, salvo que se hubiesen realizado estipulaciones en contrario. La sociedad de gananciales que generalmente conformaba el matrimonio habría de tener un administrador único, siendo su único representante legal. Pero la legislación y la realidad superaban cualquier expectativa, ya que esa administración y representación no sólo se limitaba a los bienes gananciales, sino a todos los que eran propiedad de

cada uno de sus miembro, incluidos los privativos del marido, los dotales y los parafernales de la mujer. Sin olvidar los bienes de los hijos menores de edad.

Los bienes dotales, procedentes de la dote, eran entregados al marido, que además de administrarlos a su libre albedrío, era su usufructuario. (...) Con ello, las mujeres carecían de cualquier posibilidad de vivir de forma independiente, al no poder disponer si quiera de sus propios bienes, constituyendo, de algún modo, el matrimonio una condena a cadena perpetua con el esposo en todos los sentidos.

Había otra clara discriminación patrimonial, toda vez que los bienes del marido eran privativos, los de la mujer eran parafernales, o lo que es lo mismo, bienes fuera de la dote (para pherna). La mujer debía entregar dichos bienes al esposo ante Notario, con intención de que los administre. Ella conservaba su dominio, pero la realidad legal era bien distinta. De modo que si la mujer casada no podía realizar ninguna actividad con relevancia jurídica sin la autorización marital, tampoco podría disponer de sus bienes parafernales sin esa autorización.

(...)El ordenamiento jurídico privaba a la mujer casada (no se aplicaba a las mujeres mayores de edad solteras o viudas) de capacidad legal y de obrar, de modo que, sin la licencia del marido no podía adquirir bienes o derechos por título oneroso ni lucrativo, enajenar sus bienes, ni obligarse, sino en los casos y con las limitaciones establecidas por la ley. No podía aceptar una herencia o un legado, ni adquirir bienes ab intestato, ni abrir una cuenta en una entidad bancaria, aunque el dinero que fuese a ingresar

fuera suyo. No tenía capacidad para firmar cualquier tipo de contrato. Y si conseguía que el esposo le diera permiso para trabajar fuera de su casa, en aquellos trabajos que admitían a mujeres casadas, ni siquiera el sueldo que ganaba le pertenecía.

(...)Además, también se privaba a la mujer casada de legitimación activa y pasiva en los procesos judiciales, del mismo modo que con los menores de edad. El Artículo 60 reiteraba la representación legal del marido sobre la mujer. De modo que precisaba licencia para comparecer en juicio por sí o por medio de procurador. (...) La acción para solicitar la nulidad de cualquier acto con trascendencia jurídica que hubiese realizado la esposa sin la preceptiva licencia marital correspondía al esposo, y en su caso a los herederos de éste, como presuntos perjudicados por la acción de la esposa de su padre (fuese o no su propia madre).

(...)Este, de modo más que resumido, fue el panorama con el que se encontraban las mujeres en la España de la dictadura franquista, nutrida de la más radical ideología nacional-católica, para plasmar un concepto de moralidad en las propias leyes, de modo que si la mujer era la que incitaba al pecado desde el origen, había que cortarlo de raíz, eliminando cualquier derecho que diera la más mínima libertad y poder a las mujeres.”

Como comprobaremos más adelante, lo que acabamos de exponer se imbricará directamente con el siguiente epígrafe de nuestro estudio que versará sobre los roles

masculinos y femeninos dentro de la familia (*El Rol Masculino de Padre/Esposo versus la Mujer Esposa/Madre/Ama de Casa/Cuidadora*).

Pero regresando al aspecto que nos ocupa, el modelo de mujer para el hombre y, en general, para la sociedad del momento es perfectamente definido en la secuencia número 5 de Plácido. En dicho pasaje, uno de los actores venidos para la subasta benéfica, mientras *Martita* (la novia formal de *Gabino*, personaje magistralmente interpretado por José Luis López Vázquez) le cose los pantalones, afirma lo siguiente: “*Soy un romántico (...) En esta pequeña ciudad he encontrado el ideal femenino*”. Esto quiere decir que la mujer ideal es la abnegada ama de casa complaciente con el marido. Sin embargo, este mismo personaje, al observar la airada reacción de Gabino²³² al sorprenderlos, dice “*Este país está sin civilizar. He trabajado en Italia, y en ese país las mujeres...*” dejando a las claras la doble moral masculina: quiere en casa a la mujer definida por la moral nacional-católica imperante, pero sin embargo ansía encontrar fuera del ámbito doméstico un modelo femenino con mayor atrevimiento en el aspecto sexual.

El incumplimiento de alguno de esos preceptos morales por parte de las mujeres podría ser objeto, no sólo del castigo impuesto por la propia sociedad en forma de rechazo,

²³² El personaje de *Gabino* espeta a *Martita* en dicha escena “*¡eres una mujer liviana!*”, demostrando la intolerancia de los hombres a que sus mujeres pudieran interactuar con otros hombres sin su permiso. Sin embargo, sí estaba permitida esa interrelación en el caso de que la mujer estuviera soltera y sin compromiso (el ejemplo de *Fuensanta*, la amiga de *Martita*). El recato exigido a las mujeres en el aspecto sexual, llevado hasta el paroxismo, es llevado a la pantalla de forma extraordinaria por Berlanga y Azcona, haciendo gala de su humor ácido y esperpéntico. En la secuencia n.º 10 de la propia *Plácido*, *Martita* le dice a *Gabino* “*Te has resfriado por no llevar camiseta*”, a lo que su madre, la Sra. de Galán (de la que nunca se menciona su nombre de pila) replica “*Niña, ¡y tú cómo lo sabes!*”; es decir, a las mujeres solteras, aunque estuviesen comprometidas, no se les permitía determinado límite de intimidad con sus parejas.

sino también del físico. En los textos audiovisuales considerados hay sobradas muestras explícitas de **violencia de género**²³³, tanto de padres a hijas como de hombres a sus parejas (y no únicamente como gesto corrector de esas supuestas “malas prácticas”, sino también como afirmación de dominio y autoridad –no olvidemos que las agresiones físicas estaban permitidas por el ordenamiento jurídico y que los hombres, ya fueran padres o maridos, eran los responsables legales de las mujeres a su cargo).

Sin embargo, y en contraposición a ese estereotipo de mujer bucólico (esposa, madre y ama de casa entregada al cuidado del marido y los hijos), aparecen otros dos que se encuentran en polos opuestos: el de **la amante** y el de **la solterona**. El primero de ellos posee unas características similares a las de las prostitutas que vimos en el apartado anterior: se trata de mujeres en apariencia libres, que tratan a los hombres en un plano de igualdad (tanto en lo referido al comportamiento como respecto al lenguaje que utilizan en sus interacciones), poseedoras de una mayor sensualidad y que difieren de las esposas hasta en el modo de vestir, aunque obviamente son dependientes económicamente. Son incluso capaces de intercambiar con sus parejas los roles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres²³⁴.

²³³ En *Surcos* se da una curiosa distinción entre fenómenos parecidos de malos tratos físicos. Mientras en las secuencias 4 y 41 están “mal vistos” (el personaje de “*El Mellao*” agrede a *Pili* para demostrarle que es de su propiedad y, además, se enorgullece de ello ante ella y sus amigos con frases como “*Como yo sé de mujeres, pues las trato mal y voy en coche*” o “*Te pegaré unos sopapos, que es lo fetén*”), en las secuencias en las que los protagoniza el padre de familia son percibidos por el espectador como actos de justicia y corrección moral (en la secuencia 33 pega a su mujer por haberle ocultado la relación de su hija menor con don Roque y en la secuencia 35 la agredida es la propia hija, *Tonia*). Cabe destacar la naturalidad con la que se asumen unos malos tratos que hoy en día nos escandalizarían; en la mencionada secuencia 33, *Engracia* afirma “*A mí mi marido me dejó (de una paliza) para 8 días en la cama*”.

²³⁴ En la secuencia n° 11 de *Plácido*, *Ramiro* (personaje interpretado por Antonio Ferrandis) se ocupa de las tareas domésticas en el piso de su amante (encarnada por Amparo Soler-Leal) para que ella “no se estropee las manos”. En *Surcos*, la amante de don Roque dispone de una criada e incluso impone su criterio al del hombre a la hora de ir al cine (en un guiño del autor al espectador en la secuencia n° 15 al mencionar la “moda” del cine neorrealista). Curiosamente, los personajes de amantes que aparecen en los filmes analizados poseen unos rasgos estéticos en común: ambas fuman y visten lencería (símbolos de sensualidad, al igual que ocurriese con la prostituta de *Calle Mayor*).

En el otro extremo se sitúan las “solteronas”, cuyo máximo exponente es la protagonista femenina de *Calle Mayor, Isabel* (Betsy Blair). La mujer de una edad que su entorno social considere elevada para casarse (más de 30 en la España de la autarquía) no sólo está incapacitada para mantener ninguna relación sentimental, sino que además debe ser confinada al ámbito doméstico y no realizar ninguna actividad social o laboral que se considere “inapropiada”²³⁵. Descartada para el matrimonio y para un trabajo remunerado, ni siquiera está bien visto y llega a resultar molesto que pasee por la Calle Mayor (especie de escaparate social donde las mujeres solteras se exhibían y eran “seleccionadas” por los hombres). Por lo tanto, no conseguir casarse se consideraba como un fracaso vital para una mujer, que era objeto de menosprecio o conmiseración. Se convertía de esta forma en un ser incompleto, puesto que no era ni esposa ni madre, que únicamente debía constreñirse a su hogar y a la iglesia. El estigma social que las perseguía las transformaba, de facto, en sujetos con menos derechos que el resto de ciudadanos²³⁶.

²³⁵ Juan Antonio Bardem, al respecto, es especialmente crudo en los diálogos. Aquí exponemos algunas de las frases que otros personajes enuncian en referencia a la protagonista femenina:

“¡Está ya más vista! Debería retirarse del paseo”.

“Está muy vista, ésa se queda soltera”.

“A mí me da lástima”.

“(Las mujeres) Cuando son jóvenes, pasean, se casan y ya está. –Y si no se casan, ¿qué? –Y si no se encierran y no dan la lata”.

“¿Quién va a bailar con ella y quién se va a casar? Todas las chicas de su quinta están ya casadas, o se han hecho monjas o se están en la cocina”.

“Ésa se casa con el primero que se lo pida”.

“Tienes cara de monja, cara de sacristana”.

“35 años y de hombres nada. Espabilate, que si no te vas a poner como la mojama (...) y quiero limpiarle los mocos a tus hijos”.

“Pues la otra tiene dos niños, y la otra está de 5 meses, o está pedida”.

“Tu madre no tenía otro pío que casarte”.

“Decirle la verdad sería un golpe demoledor a sus 35 años, el fin de Isabel”.

“La quiero como se quiere a un perrito o a un niño enfermo, le tengo lástima”.

²³⁶ Berlanga inserta una potente imagen en la secuencia n.º 10 de *Plácido*, en la que se ve como las hermanas solteronas del dentista no están sentadas a la mesa en la cena de Nochebuena, mientras que su perro sí. En la escena se puede escuchar el siguiente diálogo: “¿Sus hermanas no cenar? –No, las tengo a régimen estricto”.

El ejemplo paradigmático de la dicotomía entre las “mujeres virtuosas” y las “descarriadas” lo hallamos en *Surcos*, donde el autor hace una distinción maniquea entre ambos grupos de personajes femeninos. No obstante, hay que hacer notar que el conjunto de las segundas es mucho mayor en número, presentando a la inmensa mayoría de las mujeres que aparecen en pantalla como “la perdición de los hombres”, visión de lo femenino que se pierde en la noche de los tiempos y con profundas raíces en la tradición cristiana. Entre las mujeres que se corrompen y que, a su vez, corrompen a los hombres, encontramos a la *madre* de la familia venida del campo (personaje cuyo nombre ni tan siquiera es mencionado en la película) y a su hija *Antonia*, así como a *Engracia*, la *estraperlista* propietaria del piso, y a su hija *Pili*. En su descargo, a un factor común a todas ellas que les influye a la hora de convertirse en personas ambiciosas por encima de cualquier precepto moral: la vida en la ciudad²³⁷. En contraposición resplandece *Rosario*, la hija del titiritero, que reúne todos los atributos de la virtud femenina según el ideario nacional-católico: cuidadora de su padre, ama de casa que se ocupa de las tareas domésticas tanto en su propia casa como en la de su suegro, y que ama a Manolo “*como Dios manda*”²³⁸.

En cambio, la “rectitud” moral exigida a los hombres es mucho más laxa. Incluso en una época de férreo control ideológico y censura estricta en la cinematografía (y en otras formas culturales y de expresión), en estos tres filmes aparecen sin ambages personajes masculinos que alardean de promiscuidad sexual y relaciones adúlteras. Y ello se asume de forma “natural” por la sociedad y por el propio espectador,

²³⁷ Aunque las mujeres de la ciudad, *Engracia* y *Pili*, ya poseían estas características, mientras que las procedentes del medio rural las adquieren una vez llegadas a Madrid.

²³⁸ Esclarecedora secuencia n.º 31 de *Surcos*. Cuando *Manolo*, tras vagar por las calles, es acogido en casa de *Rosario*, el padre de ésta la obliga a irse a dormir a casa de unos vecinos “por el qué dirán”. Esta actitud contrasta con la mostrada anteriormente por la madre de familia, que consiente que *Pili* y *Pepe* duerman juntos en su propia casa (secuencia n.º 24).

demostrando el doble rasero empleado a la hora de juzgar la sexualidad y los comportamientos éticos de ambos géneros²³⁹. A esto hay que añadir que, por supuesto, los deseos masculinos siempre deben predominar sobre los femeninos y, además, ser aceptados con agrado y sumisión²⁴⁰.

La hipocresía de los formalismos morales es plasmada de manera brillante por Luis García Berlanga en las secuencias 10 y 12 de *Plácido*. En las mismas, dos de los pobres acogidos en la campaña benéfica (*Pascual y Concheta*) son obligados a casarse antes de que él muera, al enterarse las señoras organizadoras del evento que ambos “vivían en pecado”. Finalmente, la ceremonia improvisada se lleva a cabo incluso en contra de la voluntad del propio Pascual, que aun moribundo se negaba a contraer matrimonio. Justo entre estas dos secuencias, el director muestra la relación extramatrimonial (conocida socialmente e implícitamente aceptada) de *Ramiro*, hombre de buena posición, con su amante. Berlanga, por tanto, no sólo deja en evidencia la moral de la que había hecho bandera el propio régimen, sino también la mayor permisividad que existía al respecto dependiendo de la clase social a la que pertenecieran los afectados.

²³⁹ Algunos ejemplos de lo que comentamos en este punto son los casos de *Ramiro* en *Plácido* (convive en un piso con su amante al margen de su mujer e incluso se le asigna un pobre con el que cenar en Nochebuena), el personaje de “*El Mellao*” en *Surcos*, que presume de tener multitud de relaciones con mujeres o el círculo de amigos de Juan, el protagonista de *Calle Mayor*, que frecuentan el prostíbulo, e incluso uno de ellos llega a afirmar que “*mi mujer sabe que tengo trabajo*” (secuencia n° 4).

²⁴⁰ En la secuencia n° 12 de *Calle Mayor* Juan decide abandonar la conversación y el paseo que mantenía con *Isabel* espetando un enérgico “*¡Vámonos!*”, a lo que ella, aun en contra de sus propias preferencias, responde con un resignado “*Como quiera*”.

5.3 El Rol Masculino de Padre/Esposo versus la Mujer Esposa/Madre/Ama de Casa/Cuidadora.

Como ya hemos mencionado en algún pasaje de apartados anteriores, el papel de los hombres en el ámbito familiar estaba conceptuado, por la moral preponderante durante el régimen franquista, como aquel individuo destinado a proveer de recursos económicos procedentes de una actividad profesional tanto a la esposa como a los hijos resultantes de dicha unión. Y así es como se refleja en todos los personajes masculinos que aparecen en los tres documentos audiovisuales que constituyen nuestro objeto de estudio.

El caso que mejor ejemplifica nuestra afirmación es el del único²⁴¹ protagonista de las 3 películas que es cabeza de familia, siguiendo la denominación de la época: *Plácido*, encarnado por Casto Sendra “Cassen”. Su actividad se centra exclusivamente en su profesión (en este caso, hacer portes con su motocarro), no viéndose inmiscuido en tareas domésticas o familiares en ninguna secuencia del largometraje, las cuales delega íntegramente en su mujer. Ésta (*Emilia*), a pesar de efectuar una contribución dineraria al núcleo familiar gracias a su empleo en los urinarios públicos, tiene que encargarse no sólo de las labores propias del hogar y del cuidado de los hijos, sino también de otros

²⁴¹ En *Surcos* el protagonismo es más coral, aunque recae principalmente en la pareja compuesta por *Pepe* y *Pili* (uno de los personajes principales, *Manuel Pérez* –interpretado por José Prada– es padre de familia y juega un papel importante en la trama; sin embargo, sus atributos serán analizados más adelante en este mismo epígrafe). Por su parte, en *Calle Mayor* el protagonista absoluto es *Juan*, que aún es soltero pero del que se sabe igualmente que es empleado de banca, por lo que cumple con el rol que venimos exponiendo y que se extiende a todos los personajes masculinos.

familiares como su cuñado (desempleado que vive en su casa) y de su suegro durante la visita que realiza para pasar la Navidad junto a ellos²⁴².

No obstante, a las mujeres que no habían “cumplido” la misión vital que les encargaba el régimen de casarse y fundar una familia con numerosos hijos²⁴³, también se les encomendaban las tareas asistenciales y de cuidado de familiares, enfermos, ancianos, etc. En los tres documentos audiovisuales estudiados encontramos multitud de ejemplos: las monjas encargadas del asilo y las hermanas solteras del dentista en *Plácido*, o la hija del titiritero en *Surcos*. Pero el mayor exponente de lo que planteamos en este párrafo vuelve a ser la protagonista femenina de *Calle Mayor*, *Isabel*. Intrínsecamente ligado a lo que comprobamos en el epígrafe referido a la moral sexual, su estado civil la vetaba para estar presente en espacios públicos laborales, culturales o de ocio y la relegaba al ámbito doméstico, donde atendía a su anciana madre²⁴⁴, y a las actividades de culto y caridad propias del entorno eclesiástico.

Sólo existe un aspecto dentro de la educación y el cuidado de los hijos y la familia en general que se deja exclusivamente en manos masculinas: ejercer la **autoridad** (incluso recurriendo la fuerza física si fuese necesario). Este atributo, propio de los hombres y, más específicamente, de los “cabezas de familia” se puede observar a las claras en

²⁴² Esclarecedora de esta situación es la primera secuencia de la película, que no sólo nos sitúa en el lugar y en la acción, sino también en las interrelaciones existentes entre los personajes. En la misma se puede observar a Emilia que, mientras cobra a los usuarios de los servicios públicos, tiene que hacerse cargo tanto de sus hijos como de su cuñado. Un pasaje clave del diálogo que mantienen ella y Plácido en esta presentación es aquel en el que Emilia le pregunta “¿Quién va a ir a recoger a tu padre?”, a lo que él responde “Ve tú”.

²⁴³ Ya fuese por su “incapacidad” de encontrar pareja o por la otra razón admisible para la moral imperante: la vocación religiosa.

²⁴⁴ En la secuencia n.º 6 de *Calle Mayor Isabel*, durante su encuentro en la estación con *Juan* y ante la invitación de este “a tomar algo”, ella responde “Déjelo, mamá está sola” (en parte por el temor moral al qué dirán, en parte por la culpabilidad que le generaría que a su madre le pasara algo en su ausencia).

Manuel Pérez, el personaje padre de la familia protagonista de *Surcos*. Desautorizado y destituido de ese rol durante gran parte del largometraje por su condición de desempleado (lo cual le desposeía de la cualidad de hombre capaz de reunir los recursos económicos suficientes para sustentar al núcleo familiar, poniendo de paso en duda su virilidad según el canon impuesto por la dictadura), retoma las riendas a golpes en cuanto ve en riesgo la integridad moral de los suyos²⁴⁵.

²⁴⁵ Como ya dijimos anteriormente, esta violencia física la ejerce sobre las mujeres de su familia (esposa e hija). Pero esta expresión de dominio no es vista con malos ojos por el realizador de esta cinta, José Antonio Nieves Conde, que lo ve como un hecho necesario para que la familia retome el rumbo en cuanto a moral se refiere. Obviamente, el director no se conforma con narrar estos hechos en su historia, sino que además quiere hacer partícipes y cómplices de su visión a los propios espectadores.



Berlanga

VUELVE

CON UN MOTOCARRO,
UNA ESTRELLA DE ORIENTE
Y UN POBRE DIABLO...



filmax
PRESENTA

PLÁCIDO

UN FILM DE
LUIS G. BERLANGA

CASTO SENDRA "CASSEN"
JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ
ELVIRA QUINTILLA
AMELIA DE LA TORRE
JULIA CABA ALBA
Y
AMPARO SOLER LEAL



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



JH

6. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Después de los datos recogidos, una vez elaborado el análisis de contenido de los tres textos audiovisuales y de haber pasado sus resultados por el tamiz del análisis crítico del discurso, podemos concluir que el tipo de identidad femenina construida durante el franquismo por la moral nacionalcatólica se ve plasmado con total nitidez en la muestra escogida, hecho que confirma la validez de la misma. Los estereotipos de la femineidad que pretendíamos hallar en estas películas, fuertemente determinados por el Estado y la Iglesia Católica (la mujer como esposa devota de su marido y del cuidado de su familia, las amas de casa, las “solteronas”, las mujeres cuyas funciones principales –tanto en el ámbito público como en el privado- estaban centradas en las tareas asistenciales, restringiendo prácticamente su papel en la sociedad a su esencia biológico-reproductiva) quedan expuestos con claridad meridiana ante los espectadores, así como su reclusión (eludida en casos muy contados) al espacio doméstico. Únicamente las prostitutas y las amantes que aparecen en los tres filmes analizados no poseen estos rasgos característicos (de forma curiosa y paradójica, dada su dependencia económica absoluta respecto de los varones).

A su vez, y como contraposición a los femeninos, los roles tradicionales masculinos y sus atributos (sujetos dedicados casi exclusivamente a sus labores profesionales, a la manutención de la familia y al ejercicio de la autoridad como cabeza de la misma) son igualmente definidos a la perfección por estos tres largometrajes que, aunque realizados por directores muy diferentes (tanto cinematográfica como ideológicamente –del falangista José Antonio Nieves Conde al comunista Juan Antonio Bardem, del más

marcado neorrealismo de *Surcos* al realismo crítico de principios de los 60 y el sainete presentes en *Plácido*), poseen la característica común de aproximarse a la sociedad de la España de los años 50 y 60 con una visión crítica.

En lo referido a este último aspecto, y a pesar de dicha aproximación crítica con la realidad de nuestro país, corroboramos el hecho de que estas películas son eminentemente masculinas, tanto argumentalmente como en lo que respecta al punto de vista que adopta el autor. Ni siquiera en la historia protagonizada en apariencia por una mujer, *Calle Mayor*, podemos decir que el guión esté comprometido con determinada visión de género; *Isabel* se convierte en ella en una “protagonista accidental o indirecta”, porque todo en la trama gira en torno a su relación con los hombres y a la broma de Juan y sus amigos, de la que ella es víctima y, consecuentemente, objeto pasivo.

Uno de los factores que puede influir (en nuestra opinión, es decisivo) en la “masculinidad” de los documentos audiovisuales analizados es la escasa presencia (por no decir casi inexistencia) de mujeres en los puestos clave en la confección, tanto técnica como argumental, de dichas películas. Curiosamente, y como se podrá comprobar más adelante en el anexo dedicado a la ficha técnica de las mismas, sólo una mujer coincide en un cargo capital para su elaboración. Se trata de **Margarita Ochoa**, montadora de origen francés y una de las precursoras de la edición cinematográfica en nuestro país, a la que se debe la edición final de *Surcos* y *Calle Mayor*. Su colaboración con Juan Antonio Bardem se extendió por algunos de sus títulos más celebres (*Muerte de un ciclista*, *La venganza* o *Sonatas*) y también participó en el montaje de otra obra de

Juan Antonio Nieves Conde (*Rebeldía*, 1954). Junto a su marido Arcadio Ochoa, maquillador de cine, fue socia de la productora Navarra Trébol Films. La tradición familiar en el mundo del celuloide continuó con su hijo José María, ayudante de dirección en más de cien películas.

Pero también nos vemos obligados a destacar el trabajo ante las cámaras de **Betsy Blair**. La actriz estadounidense, que encarnó magistralmente a la *Isabel de Calle Mayor*, fue nominada al Oscar a la mejor actriz secundaria y recogió el premio BAFTA de la academia británica a la mejor actriz extranjera por su papel en *Marty*²⁴⁶. Sin embargo, su compromiso político (fue miembro del Sindicato de Actores de Pantalla y afín al Partido Comunista de EE. UU.) provocó que fuese investigada e incluida en la *lista negra* del tristemente conocido *Comité de Actividades Antiamericanas* impulsado por el senador Joseph R. McCarthy²⁴⁷. Después de su estreno en salas y a pesar del éxito obtenido, apenas volvería a trabajar en Hollywood, por lo que decidió trasladarse a Europa, donde tuvo lugar su encuentro con Bardem. La encarcelación del director durante el rodaje de *Calle Mayor* da idea de las adversidades que tanto la obra como sus intérpretes y autores tuvieron que atravesar para que finalmente viese la luz. Pero el resultado de su colaboración pasa por ser una de las más brillantes exposiciones de la claustrofóbica realidad femenina durante el franquismo²⁴⁸.

²⁴⁶ *Marty* fue una película dramática estadounidense dirigida por Delbert Mann en 1955 y protagonizada por Ernest Borgnine, además de por la propia Blair.

²⁴⁷ Betsy Blair ya era investigada cuando protagonizó *Marty*, pero la intercesión de su celeberrimo marido por aquel tiempo, el actor y bailarín Gene Kelly, le permitió estar entre el reparto.

²⁴⁸ Así recordaba la propia Betsy Blair en 2006 el rodaje y todas las circunstancias que lo rodearon, cuando se cumplía medio siglo del estreno de *Calle Mayor*, en el programa *Versión Española* de TVE:

Asimismo, podemos aseverar que una de las premisas de las que partíamos en la introducción de este trabajo es cierta: estos tres textos audiovisuales, si acaso no pertenecientes al movimiento, sí eran al menos deudores del **cine neorrealista**, que surgió con fuerza en la Italia de la posguerra mundial, y que trataba de mostrar con toda su crudeza aquella sociedad y sus relaciones humanas. La influencia de autores como Roberto Rossellini, Luchino Visconti o Vittorio de Sica en estos directores españoles es evidente no sólo en las historias que narran, sino también en cómo las moldean (este tipo de cintas se caracterizan por un estilo de realización austero en el amplio sentido del término, con ausencia de ambientaciones artificiales o hallazgos técnicos estridentes) y en la posición moral que adoptan dichos creadores, reprobatoria con todas las miserias que les rodean en ese momento histórico²⁴⁹.

Por último, entendemos modestamente que el presente estudio, tal y como nos proponíamos al abordarlo, puede servir de guía para aquellos que decidan ahondar en el camino que hemos marcado (ni que decir tiene que hemos optado por escoger una muestra reducida aunque representativa, ante la magnitud del objeto de estudio y las múltiples categorías que se puede extraer de su análisis) o que vayan a llevar a cabo investigaciones en los campos de los estudios de género o de la Historia del Cine y los Medios de Comunicación en general. Y es que pensamos que todavía no son muchos los que se han atrevido a aproximarse de una forma crítica a los discursos existentes en dichos ámbitos, aunque hemos intentado referenciar todos aquellos que nos han sido útiles para completar este trabajo.

²⁴⁹ No olvidemos el guiño que el propio Nieves Conde realiza, en determinado pasaje de *Surcos*, a la moda neorrealista imperante en el cine de la época y a la que ya aludimos con mayor extensión en la *nota n.º 234*.



SURCOS

LUIS PEÑA - MARUJA ASQUERINO
FRANCISCO ARENZANA - MARISA de LEZA
FELIX DAFUCE - JOSE PRADA
RICARDO LUCIA - MARIA FRANCES

Director:
J.A. NIEVES CONDE



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



**DISTRIBUCION
CHAMARTIN**

JANO.

8. BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA.

Aguado, Ana. *Las mujeres entre la historia y la sociedad contemporánea.* Generalitat Valenciana-Dirección general de la Dona. Valencia. 1999.

Aguilar Carrasco, Pilar. *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico.* Consejería de la Presidencia del Gobierno de Asturias. Instituto Asturiano de la Mujer. 2004.

Alexander, J. C., Giesen, B., Munch, R. y Smelser, N. J. (Eds). *The micro-macro link.* Berkeley. University of California Press. 1987.

Amar Rodríguez, Víctor Manuel. *Comprender y disfrutar el cine: la gran pantalla como recurso educativo.* Grupo Comunicar. Huelva. 2003.

Amar Rodríguez, Víctor Manuel. *Mujer y medios de comunicación.* Fundación Municipal de la Mujer. Madrid. 2003.

Amelang, James S. y Nash, Mary. *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea.* Editorial Alfons el Magnànim. Valencia. 1990.

Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds). *Teoría feminista, de la ilustración a la globalización.* Editorial Minerva. Madrid. 2005.

Anderson, Bonnie S. y Zinsser, Judith P. *Historia de las mujeres: una historia propia (Volumen II).* Editorial Crítica. Barcelona. 1991.

Andréu Abela, Jaime. *Las técnicas de Análisis de Contenido. Una revisión actualizada.* Fundación Centro de Estudios Andaluces. Sevilla. 2002.

Anguera, María Teresa. *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Editorial Cátedra. Madrid. 1997.

Añover Díaz, Rosa. *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Universidad Complutense de Madrid. 2002. Pp. 1351-1354.

Aragüez Rubio, Carlos. *La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962-1967)*, en Revista “Sociedad y utopía: revista de ciencias sociales”, N ° 27. Alicante. 2006.

Aronica, Daniela. *El Neorrealismo italiano*. Editorial Síntesis. Madrid. 2004.

Arranz, Fátima (dir.). *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Editorial Cátedra. Madrid. 2010.

Babbie, Earl. *Manual para la práctica de la investigación social*. Editorial Desclée de Brouwer. Bilbao. 1996.

Baecque, Antoine de (comp.). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Editorial Paidós. Barcelona. 2003.

Ballarín, Pilar (ed.). *La mujer moderna y sus derechos*. Editorial Biblioteca Nueva - Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid. 2007.

Bardem, Juan Antonio. *Mientras agonizo*, en Mundo Obrero, 12 de mayo de 1979.

Bardin, L. *L'analyse de contenu*. París. PUF. 1977.

Barranquero Texeira, Encarnación y Prieto Borrego, Lucía. *Mujeres en la Contemporaneidad: educación, cultura, imagen*. Universidad de Málaga. Málaga. 2000.

Barrio, Emilia. *Espacios públicos en clave de sexo/género: la transición democrática: empresariado, educación y política (Andalucía 1970-1981)*. Editorial Comares. Málaga. 1999.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo (II Tomos)*. Madrid. Editorial Cátedra. 2000.

Berelson, B. *Content analysis in communication researchs*. Nueva York. Free Press. 1952.

Berger, Peter y Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires. 1989.

Berlanga, Luis G. *El cine español de posguerra. Declaraciones de Berlanga (Pésaro, 1977)*. Revista Contracampo, n ° 24, octubre de 1981.

Birriel Salcedo, Margarita. *Los estudios de la mujer en Andalucía*; en Krauel Heredia, Blanca (Ed.). *La investigación sobre la mujer. Logros y proyectos*. Málaga. Universidad de Málaga. 1992.

Blanco García, Ana Isabel (comp.). *Mujer, violencia y medios de comunicación*. Universidad, Secretariado de Publicaciones. León. 1996.

Blasco Herranz, Inmaculada. *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Prensas Universitarias. Zaragoza. 2003.

Bock, Gisela. *La mujer en la Historia de Europa*. Madrid. Editorial Crítica. 2001.

Bollo, Joaquín. *Entrevista con R. Rossellini*, en *La Política de los Autores*. Editorial Ayuso. Madrid. 1974.

Bunge, M. *La investigación científica*. Editorial Ariel. Barcelona. 1989.

Buonacore, Domingo. *Diccionario de Bibliotecología.* (2 ed.). Editorial Marymar. Buenos Aires. 1980.

Caballero Wanguemert, María. *Mujeres De Cine. 360° Alrededor De La Cámara.* Minerva Biblioteca Nueva. Madrid. 2011.

Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico.* Editorial Cátedra. Madrid. 1991.

Cacace, Marina. *Mujeres jóvenes y feminismo: valores, cultura y comportamientos frente a frente.* Editorial Narcea. Madrid. 2006.

Calhoun, Craig (Ed.). *Social theory and the politics of identity.* Oxford. Editorial Blackwell. 1994.

Camarero, Gloria (Ed.). *La mirada que habla: cine e ideologías.* Editorial Akal. Madrid. 2002.

Camps, Victoria. *El siglo de las mujeres.* Editorial Cátedra. Madrid. 1998.

Caparrós Lera, J. M. *100 películas sobre historia contemporánea.* Alianza Editorial. Madrid. 1997.

Caparrós Lera, J. M. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939).* Barcelona. Universidad de Barcelona. 1981.

Capel, Rosa María (coordinadora). *Mujer y sociedad en España (1700 -1975).* Ministerio de Cultura. Madrid. 1986.

Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico.* Editorial Cátedra. Madrid. 1993.

Castells, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura.* Editorial Alianza. Madrid. 1998.

Cerón Gómez, Juan Francisco. *El cine de Juan Antonio Bardem.* Universidad-Primavera Cinematográfica de Lorca. Murcia. 1998.

Cerón Gómez, Juan Francisco. *El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2003.

Chodorow, Nancy. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender.* Berkeley. 1978.

Colebrook, C. y Mchoul, A. *Interpreting understanding context,* en *Journal of Pragmatics.* Vol. 25.

Dahl, R. A. *Polyarchy: participation and opposition.* New Haven. Yale University Press. 1985.

Del Amo, Álvaro. *Joven Cine español: elemento para un juicio,* en Cuadernos para el diálogo, nº 23-24. Madrid. 1970.

Delgado, Juan Manuel y Gutiérrez, Juan (coordinador). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales.* Editorial Síntesis. Madrid. 1995.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* Baltimore. 1976.

De Torres, I. y Muñoz, A. M. *Fuentes para la información de los Estudios de Mujeres.* Granada. Universidad de Granada. 2000.

Downing, J. *Racial media: the political experience of alternative communication.* South End Press. Boston. 1984.

Duby, G. y Perrot, M. *Historia de las mujeres en occidente. Vols. IV y V.* Editorial Taurus. Madrid. 1993.

Duin, A. H., Roen, D. H. y Graves, M. F. *Excellence or malpractice: the effects of headlines on readers' recall and biases*, en *National Reading Conference*. St. Petersburg, Florida. 1988.

Duranti, A. y Goodwin, C. (Eds.) *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*. Cambridge. University Press. 1992.

Egido, Luciano G. *Bardem*. Editorial Visor. Madrid. 1958.

Egido, Luciano G. *Juan Antonio Bardem*. Festival de Cine Iberoamericano. Huelva. 1983.

Elejabeitia, Carmen. *Liberalismo, marxismo y feminismo*. Editorial Anthropos. Barcelona. 1987.

Engels, Federico. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Barcelona. Editorial Debarris. 1999.

Escario, P., Alberdi, I. y López-Accoto, A. I. *Lo personal es político. El movimiento feminista en la Transición*. Madrid. Instituto de la Mujer. 1996.

Fagoaga, Concha. *1898-1998. Un siglo avanzado hacia la igualdad de las mujeres*. Dirección General de la mujer-Comunidad de Madrid. Madrid. 1999.

Fairclough, N. L. y Wodak, R. "Critical discourse analysis", en van Dijk, T. A. *Discourse studies. A multidisciplinary introduction*. Vol. II, *Discourse as social interaction*. Londres. Sage.

Farr, R. M. y Moscovici, S. (Eds.) *Social representations*. Cambridge. University Press. 1984.

Febo, Giuliana di. *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936-1976)*. Editorial Icaria. Barcelona. 1984.

Fernández Jiménez, M^a Antonia. *Pilar Primo de Rivera. El falangismo femenino*. Editorial Síntesis. Madrid. 2008.

Fernández Sebastián, Javier. *Cine e Historia en el aula*. Editorial Akal. Madrid. 1994.

Ferró, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Editorial Ariel. Barcelona. 1995.

Fidalgo Estévez, M^a Dolores. *Imágenes para soñar. Cine y literatura: la contemplación de la realidad desde la óptica del neorrealismo italiano*. Universidad de Salamanca. 1999.

Firestone, S. *The dialectic of sex*. Nueva York. 1970.

Flores Auñón, Juan Carlos. *El cine, otro medio didáctico: introducción a una metodología para el uso del cine como fuente de las ciencias sociales*. Escuela Española. Madrid. 1982.

Folguera, Pilar. *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Editorial Pablo Iglesias. Madrid. 1988.

Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Gijón. Editorial Júcar. 1975.

Fusi, Juan Pablo. *La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta*, en Fontana, Josep (ed.). *España bajo el franquismo*. Editorial Crítica. Barcelona. 1986.

Fusi, Juan Pablo. *Un siglo de España. La cultura*. Editorial Marcial Pons. Barcelona. 1999.

García Escudero, José María. *Cine español*. Editorial Rialp. Madrid. 1962.

García Escudero, José María. *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine.* Publicaciones del Cine-club del SEU. Salamanca. 1954.

García Escudero, José María. *La primera apertura. Diario de un director general.* Editorial Planeta. Barcelona. 1978.

García Escudero, José María. *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F.* Editorial Planeta. Barcelona. 1995.

García Ferrando, Manuel; Ibáñez, Jesús; Alvira, Francisco (compiladores). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación.* Editorial Alianza Universidad. Madrid. 1986.

Garrido, Elisa (ed.). *Historia de las mujeres en España.* Editorial Síntesis. Madrid. 1997.

Gatens, Moira. *A critique of the sex/gender distinction.*; en Allen, J. y Patton, P. (Eds.). *Beyond marxism? Interventions after Marx.* Sidney. 1983.

Giddens, Anthony. *A contemporary critique of Historical Materialism. Vol. II. The nation-state and violence.* Berkeley. University of California Press. 1985.

Gil Calvo, Enrique. *Medias miradas: un análisis cultural de la imagen femenina.* Editorial Anagrama. Barcelona. 2000.

Gilligan, C. *In a different voice. Psychological theory and women's development.* Cambridge. 1982.

Giles, H. y Coupland, N. *Language: context and consequences.* Milton Keynes. Open University Press. 1991.

Giroux, H. *Ideology, culture and the process of schooling*. The Falmer Press. Londres. 1981.

Gómez Mesa, Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Filmoteca Nacional. Madrid. 1978.

González Ballesteros, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al periodo 1936-1977*. Universidad Complutense. Madrid. 1981.

Gorges, R., Enguix, R. y Goberna, J. *El cine en la clase de Historia: un proyecto didáctico para la ESO y el Bachillerato*. En *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 11. Editorial Graó. Barcelona.

Graesser, A. C. y Bower, G. H. (Eds.) *Inferences and text comprehension. The psychology of learning and motivation*. Vol. 25. Nueva York. Academic Press. 1990.

Gubern, Román. *Cine español en el exilio*. Editorial Lumen. Barcelona. 1976.

Gubern, Román. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Editorial Lumen. Barcelona. 1977.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Editorial Lumen. Barcelona. 1997.

Gubern, Román (et al.). *Historia del cine español*. Editorial Cátedra. Madrid. 1995.

Gubern, Román. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Editorial Península. Barcelona. 1981.

Guerra Palmero, Mª José. *Mujer, identidad y reconocimiento. Habermas y la crítica feminista*. Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. 1998.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1994.

Heredero, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia. 1993.

Hidalgo, Concepción. *En torno a Buñuel*, en Cuadernos de la Academia. nº 7-8. 2000.

Hoey, M. *Patterns of Lexis*. Oxford University Press. Oxford. 1991.

Hostil, O.R. *Content analysis for the social sciences and humanities*. Editorial Addison.Wesley. 1969.

Hueso Montón, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Editorial Ariel. Barcelona. 1998.

Ibarz, Mercè. *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*. Prensas Universitarias de Zaragoza. 1999.

Imbert, Gerard. *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Ediciones Akal. Barcelona. 1990.

Jiménez Pulido, José. *El cine como medio educativo*. Editorial Laberinto. Madrid. 1999.

Jorge Alonso, Ana. *Mujeres en los medios, mujeres de los medios. Imagen y presencia femenina en las televisiones públicas: Canal Sur TV*. Editorial Icaria. Barcelona. 2004.

Juan Payán, Miguel. *Las 100 mejores películas del cine histórico y bíblico*. Editorial Cacitel. Madrid. 2003.

Julio Abajo de Pablos, Juan Eugenio. *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2001.

Kelly, J. *The doubled vision of Feminist theory*; en Kelly, J. *Women, history and theory*. Chicago. 1984.

Knorr-Cetina, K. y Cicourel, A. V. (Eds). *Advances in social theory and methodology. Towards an integration of micro and macrosociologies*. Londres. Routledge and Kegan Paul. 1981.

Krippendorff, Klaus. *Design: a discourse of meaning, a workbook*. University of the Arts. Philadelphia. 1993.

Krippendorff, Klaus. *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Editorial Paidós Comunicación. Barcelona. 1990.

Lacan, Jacques. "La lógica de la castración. XIII. El fantasma más allá del principio del placer", en *El Seminario. Las formaciones del inconsciente. Libro 5 (1957-1958)*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 2005.

Larumbe Gorraitz, María Angeles. *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición*. Prensas Universitarias. Zaragoza. 2002.

Lasswell, H. D. *Language of politics. Studies in quantitative semantic*. Oxford. University Press. 1965.

Linz, Juan J. *Una teoría del régimen autoritario. El caso de España*, en Payne, Stanley G. (ed.) *Política y sociedad en la Espada del siglo XX*. Editorial Akal. 1978.

Lippmann, Walter. *La opinión pública*. Editorial Cuadernos de Langre. San Lorenzo de El Escorial. 2003.

Lizalde, E. *Juan Antonio Bardem*. Universidad Autónoma de México. 1962

Llinás, Francisco. *José Antonio Nieves Conde: el oficio del cineasta.* Semana Internacional de Cine. Valladolid. 1995.

Loarí Puyoles, Carmen, Izquierdo, M^a Jesús y Senabre Llabata, Carmen. *Mujeres: humanidades, educación y otras culturas.* Universidad Jaume I, Servicio de Comunicación y Publicaciones. Valencia. 1998.

Lukes, S. (Ed.) *Power.* Oxford. Blackwell. 1986.

Luna, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer.* Instituto Andaluz de la Mujer. Sevilla. 1996.

Manrubia Pereira, Ana María. *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor. (Tesis Doctoral).* Universidad Complutense de Madrid. 2013.

Martín-Barbero, J. y Rey, Germán. *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva.* Editorial Gedisa. Barcelona. 1999.

Martín Serrano, Manuel; Martín Serrano, Esperanza; y Baca Lagos, Vicente. *Las mujeres y la publicidad. Nosotras y Vosotros según nos ve la televisión.* Instituto de la Mujer. Madrid. 1995.

Martínez Bretón, Juan Antonio. *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1961).* Editorial Haroforma. Madrid. 1987.

Mattelart, Michèle. *La cultura de la opresión femenina.* Editotial Era. México D. F. 1977.

Mayring, P. *Qualitative Content Analysis.* Forum Qualitative Sozialforschung I Forum (On.line Journal) 1 (2). 2000.

McKinnon, C. *Feminism, marxism, method, and the State*. Artículo publicado en la revista *Signs*. 1982. Págs. 515-541.

Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español*. Editorial Rialp. Madrid. 1965.

Miguel Borrás, Mercedes. *Historia del cine con cien películas*. Editorial Acento. Madrid. 2001.

Mill, John Stuart y Mill, Harriet Taylor. *La esclavitud de la mujer*. Editorial Artemisa. Buenos Aires. 2008.

Ministerio de Información y Turismo. *Estudio del Mercado Cinematográfico. 1964-1967*. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Subdirección General de Espectáculos. Madrid. 1968.

Mitchell, J. y Rose, J. (Eds.). *Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*. Londres. 1983.

Monterde, José Enrique, Selva Masoliver, Marta y Solà Arguimbau, Anna. *La representación cinematográfica de la Historia*. Editorial Akal. Madrid. 2001.

Montero, Jesús. *Evolución de los derechos políticos de la mujer. Análisis comparado de los movimientos de mujeres en Estados Unidos, Reino Unido y España.*; en Nuño Gómez, Laura (Coord.). *Mujeres: de lo privado a lo público*. Editorial Tecnos. Madrid. 1999.

Morales Villena, Amalia. *Género, mujeres, Trabajo Social y Sección Femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista*. Instituto de Estudios de la Mujer. Universidad de Granada. 2010.

Moreno Juste, Antonio. *España y el proceso de construcción europea*. Editorial Ariel. Barcelona. 1998.

Moreno Sardá, Amparo. *La mirada informativa*. Bosch Casa Editorial. Barcelona. 1998.

Muñoz, Blanca (coord.). *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural*. Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid. Madrid. 2001.

Muñoz Suay, Ricardo. *Testimonio sobre Buñuel*, en Martínez Herranz, Amparo (coord.). *La España de Viridiana*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. 2013.

Nash, Mary y Tavera, Susana. *Experiencias desiguales: conflictos sociales y respuestas colectivas*. Editorial Síntesis. Madrid. 1994.

Nash, Mary. *Mujer y movimiento obrero en España, 1931–1939*. Editorial Fontamara. Barcelona. 1981.

Nash, Mary. *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*. Editorial Serbal. Barcelona. 1984.

Nesler, M. S., Aguinis, H., Quigley, B. M. y Tedeschi, J. T. *The effect of credibility on perceived power*, en *Journal of Applied Social Psychology*. Wiley-Blackwell. Sheffield. 1993.

Nicholson, L. J. *Gender and History: the limits of social theory in the age of the family*. Nueva York. 1986.

Núñez Domínguez, Trinidad y Troyano Rodríguez, Yolanda (coord.). *Cine y violencia contra las mujeres. Reflexiones y materiales para la intervención social*. Fundación 1º de Mayo. Madrid. 2011.

O'Brien, Mary. *The politics of reproduction*. Londres. 1981.

Oms, Marcel. *Juan Bardem*. Société d'Études de Recherches et de Documentation Cinématographique. Lyon. 1962.

Osgood, C.E. *The representation model and relevant research methods*. P. 33-88, I. de Sola Pool (Comp.); *Trends in Content Analysis*. University of Illinois Press. Urbana. 1959.

Ozieblo, Bárbara (editora). *Conceptos y metodología en los estudios sobre la mujer*. Universidad de Málaga. Málaga. 1993.

Pastor Carballo, Rosa. *Significar la imagen: publicidad y género.*; en Radl Phillipp, R. M. (Ed.). *Mujeres e institución universitaria en Occidente. Conocimiento, investigación y roles de género*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 1996.

Paz, M. A. y Montero, J. *Creando la realidad. El cine informativo (1895-1945)*. Madrid. Editorial Ariel Comunicación. 1999.

Pérez Merinero, Carlos y David. *Cine y control*. Editorial Castellote. Madrid. 1975.

Pérez Perucha, Julio (editor). *Antología crítica del cine español: 1906-1995*. Editorial Cátedra / Filmoteca Española. Madrid. 1997.

Pérez Perucha, Julio. *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid. Editorial Films 210. 1992.

Pérez Sánchez, Fernando Pedro. *La mujer en la publicidad*. Asociación para la Defensa de la Dignidad Humana. 2003.

Poulain de la Barre, Françoise. Sobre la igualtat dels dos sexes. Universidad Jaume I. Servicio de Comunicación y Publicaciones. Valencia. 1993.

Ramos, María Dolores y Vera Balanza, María Teresa. *El trabajo de las mujeres. Pasado y presente.* Diputación Provincial de Málaga. Málaga. 1996.

Ramos, María Dolores. *Feminismo y librepensamiento en España contra las raíces de la sociedad patriarcal.* En Canterla, C. (editor). *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad. La mujer en los siglos XVIII y XIX.* Universidad de Cádiz. Cádiz. 1994.

Ramos, María Dolores. *Identidad de género, feminismo y movimientos sociales en España;* en *Revista de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco.* Vol. 21. Vitoria-Gasteiz. Universidad del País Vasco. 2000.

Ramos, María Dolores. *Mujeres e historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados.* Universidad de Málaga. Málaga. 1993.

Riley, D. *Summary of preamble to interwar feminist history work.* No publicado. Presentado al Pembroke Center Seminar. 1985.

Rodríguez Magda, Rosa María. *El modelo Frankenstein: de la diferencia a la cultura post.* Madrid. Editorial Tecnos. 1997.

Romaguera i Ramió, Joaquim (et al.). *El cine en la escuela: elementos para una didáctica.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1991.

Romaguera i Ramió, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales.* Editorial de la Torre. Madrid. 1991.

Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel. Barcelona. 1997.

Roura, Assumpta (ed.). *Un inmenso prostíbulo: mujer y moralidad durante el franquismo*. Editorial Base. Barcelona. 2005.

Royo Prieto, Raquel (Dir.). *Corresponsabilidad, valores y género*. Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer. Vitoria-Gasteiz. 2012.

Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto. 2012.

Saavedra, Modesto. *La ética televisiva y los derechos del público*, en la revista *Claves de razón práctica*. Madrid. Grupo Prisa. N ° 44 (julio-agosto 1994), págs. 42-49.

Sagas Tizabal, Javier. *Bardem (ensayo)*. Cine-club. Sestao. 1962.

Sala Noguera, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao. Ediciones Mensajero. 1993.

Salvador Marañón, Alicia. *Cine, literatura e historia: novela y cine. Recursos para la aproximación a la historia contemporánea*. Ediciones de la Torre. Madrid. 1997.

Sangro, Pedro y Plaza, Juan F. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Editorial Laertes. Barcelona. 2010.

Santos Fontenla, César. 1962-1967, en TORRES, Augusto M. (ed.): *Cine español 1896-1988*. Ministerio de Cultura. Madrid. 1989.

Santos Fontenla, César. *El cine español en la encrucijada*. Editorial Ciencia Nueva. Madrid. 1966.

Sauret Guerrero, Teresa y Quiles Faz, Amparo (Eds.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Tomo III. CEDMA. Málaga. 2001.

Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*. Editorial Siglo XXI. Madrid. 1986.

Scott, J. W. *Women's history: the Modern period*. Nueva York. Past and Present. 1983. Págs. 141-157.

Seguin, Jean-Claude. *Historia del cine español*. Editorial Acento. Madrid. 1995.

Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona. Editorial 62. 1978.

Schaff, Adam. *El nuevo socialismo*. Madrid. Editorial Sistema. Colección Politeia. 2000.

Sierra Bravo, Restituto. *Ciencias sociales: epistemología, lógica y metodología*. Editorial Paraninfo. Madrid. 1984.

Sierra Bravo, Restituto. *Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios*. Editorial Paraninfo. Madrid. 1997.

Snitow, A., Stansell, C. y Thompson, S. (Eds.). *Powers of Desire: the politics of sexuality*. Nueva York. 1983.

Soler, Colette. *Lo que Lacan dijo de las mujeres: estudio de psicoanálisis*. Editorial Paidós. Barcelona. 2006.

Subirats, Marina. *Conquistar la igualdad: la coeducación hoy*, en *Revista Iberoamericana de Educación*. Número 6. Género y educación (septiembre-diciembre 1994). Organización de Estados Iberoamericanos.

Subirats, M. y Brullet, C. *Rosa y azul. La transmisión de los géneros en la escuela mixta.* Colección Estudios. Instituto de la Mujer. Madrid. 1992.

Témime, Emile. *Historia de la España contemporánea: desde 1808 hasta nuestros días.* Editorial Ariel. Barcelona. 1985.

Torres Ramírez, Isabel de y Muñoz Muñoz, Ana María. *Fuentes de información para los estudios de las mujeres.* Universidad de Granada. Granada. 2000.

Touraine, Alain. *La formation du sujet.* París. Editorial Dubet y Wieviorka. 1995.

Tubau, Iván. *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco. La gran controversia de los años sesenta.* Universidad de Barcelona. 1983.

Tulving, E. *Elements of episodic memory.* Oxford. University Press. 1983.

Ulich et al. *Psychologie der Krisenbewältigung. Eine Längsschnittuntersuchung mit arbeitslosen Lehrem.* Weinheim. Beltz. 1985.

Valcárcel, Amelia. *La política de las mujeres.* Madrid. Editorial Cátedra. 1977.

Valles, Miguel S. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional.* Editorial Síntesis. Madrid. 1997.

Van Dijk, T. A. *El análisis crítico del discurso.* Barcelona. Anthropos. 1999.

Van Dijk, T. A. *Elite discourse and racism.* Newbury Park. Sage Publications. 1993.

Van Dijk, T. A. *Idelology. A multidisciplinary study.* Sage Publications. 1998.

Velázquez García, Sara. *El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años cincuenta,* en la Revista *Transfer*, vol. VII. Universidad de Salamanca. 2012. Pp. 160-171.

Vera Balanza, María Teresa. *Mujer, cultura y comunicación. Las mujeres entre la historia y la sociedad contemporánea.* Ediciones Málaga Digital. Málaga. 1998.

Villota, Paloma de (Ed.). *Globalización y desigualdad de género.* Editorial Síntesis. Madrid. 2004.

Visauta Vinacua, Bienvenido. *Técnicas de investigación social: recogida de datos.* Promociones y Publicaciones Universitarias. Barcelona. 1989.

VV. AA. *II y III Seminario Red de Comunicación no Sexista.* Fundación Dolores Ibárruri. Madrid. 1995.

VV. AA. *Cien años de cine: la fábrica y los sueños.* Universidad de Sevilla. Sevilla. 1998.

VV. AA. *Comunica igualdade a través de imaxe a imaxe das mulleres nos medios de comunicación.* Xunta de Galicia. Santiago de Compostela. 2002.

VV. AA. *El reflejo de la diversidad a través de los medios de comunicación y de la publicidad (Aniztasunaren islada komunikabideen eta publizitatearen bitartez).* Emakunde. Instituto Vasco de la Mujer. Vitoria. 1997.

VV. AA. *Enfocando el género en televisión (Generoa ikusmiran TBN).* Emakunde. Instituto Vasco de la Mujer. Vitoria. 2000.

VV. AA. *Jornadas de Comunicación y Género.* Diputación Provincial de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga. 2001.

VV. AA. *La cultura bajo el franquismo.* Editorial Anagrama. Barcelona. 1977.

VV. AA. *Medios de comunicación y violencia contra las mujeres.* Instituto Andaluz de la Mujer y Fundación Audiovisual de Andalucía. Sevilla. 2003.

VV. AA. *Mujer, cultura y comunicación entre la historia y la sociedad contemporánea.* Editorial Málaga Digital. Málaga. 1998.

VV. AA. *Mujeres en el ámbito de la creación y la comunicación artística contemporánea: actas de las 1as jornadas celebradas en Madrid, 25-26 de abril de 2001.* Editorial Complutense. Madrid. 2003.

VV. AA. *Mujeres, hombres y medios de comunicación.* Editorial Lex Nova. Valladolid. 2002.

VV. AA. *Mujeres, justicia y medios de comunicación.* Fórum de Política Feminista. Madrid. 1992.

VV. AA. *Once ensayos sobre la Historia.* Fundación Juan March. Editorial Rioduero. Madrid. 1976.

VV. AA. *Textos para la historia de las mujeres en España.* Editorial Cátedra. Madrid. 1994.

Wilkes, A. L. *Knowledge in minds. Individual and collective processes in cognition.* Psychology Press. Hove. 1997.

Wodak, R. “*And where is the Lebanon? A socio-Physolinguistic investigation of comprehension and intelligibility of news*”, en *Text and Talk*, Vol. 7. Mouton de Gruyter. Amsterdam. 1987.

Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer.* Madrid. Editorial Debate. 1998.

Wrong, D. H. *Power: Its forms, bases and uses.* Oxford. Blackwell. 1979.

IN
CINE

DISTRIBUIDOR
CINEMATOGRAFICO S.L.

PRESENTA UNA PRODUCCION JET FILMS

PLACIDO



SUMMERS

Un film de

CASTO SENDRA "CASSEN"
JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ
ELVIRA QUINTILLA
AMELIA DE LA TORRE
JULIA CABA ALBA y
AMPARO SOLER LEAL

BERLANGA.

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



9. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS (WEBGRAFÍA).

<http://alonsoibarrola.com/img/cesarezavattini.pdf>

<http://blog.smconectados.com>

<http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>

<http://decine21.com/>

<http://eltornillodeklaus.com/2014/03/12/el-cine-espanol-que-se-quiso-que-olvidaramos-parte-1/>

http://fama2.us.es:8080/wikicomunica/index.php/El_cine_de_la_autarqu%C3%ADa_%281939-1950%29#La_censura_cinematogr.C3%A1fica

<http://folk.uio.no/jmaria/spania/sigloXX.html>

<http://lbunuel.blogspot.com.es/2014/09/la-secuencia-de-la-ultima-cena-de.html>

<http://metodologiaeninvestigacion.blogspot.com.es/2010/07/fuentes-primarias-y-secundarias.html>

<http://qualitative-research.net/fqs/>

<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/pag10.html>

<http://revistaincinema.wordpress.com>

<http://seejane.org/wp-content/uploads/full-study-gender-disparity-in-family-films-v2.pdf#sthash.CeZ6RI4o.dpuf>

<http://women-www.uia.ac.be/women/sigma/index.html>

<http://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores>

<http://www.berlangafilmuseum.com/filmografia/placido/>

<http://www.cervantesvirtual.com>

<http://www.cimamujerescineastas.es/archivos/1255974265-ARCHIVO.pdf>

<http://www.cineyletras.es/Historia-del-cine/>

http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/GenericPopUpAudiovisual?next_page=/wc/audiovisualdetalledisponible?codSesion=36&codOrgano=330&fechaSesion=14/10/2015&mp4=mp4&idLegislaturaElegida=10

<http://www.depauw.edu>

http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/7882/Ladron_de_bicicletas

http://www.españaescultura.es/es/artistas_creadores/luis_garciaberlanga.html

<http://www.italica.rai.it>

<http://www.lasmaestrasdelarepublica.com/carta.php>

<http://www.lassinsombrero.com/>

<http://www.rtve.es/rtve/20150828/historia-nuestro-cine-abordara-condicion-mujer-traves-del-cine-espanol/1207808.shtml>

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-centenario-jose-antonio-nieves-conde/1279992/>

<http://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-calle-mayor-presentacion/3265783/>

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/lab-rtvees/conoce-documental-interactivo-sinsombrero/3180530/>

<http://www.rtve.es/lassinsombrero/es>

<http://www.educahistoria.com/quienes.php>

http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/7882/Ladron_de_bicicletas

<http://www.isftic.mepsyd.es/formacion/enred/ofrecemos/cine.php>

<http://www.uantof.cl/facultades/csbasicas/Matematicas/academicos/emartinez/cine/high1.html>

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/realismos.htm>

<http://www.ull.es>

http://www.uma.es/ieducat/new_ieducat/IV_Jornadas_I_E_com.html

<https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/luis-garcia-berlanga/biografia-es.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=7CZBPJznySg>

www.2000peliculassigloxxi.blogspot.es

www.aularia.org

www.biografiasyvidas.com

www.cinehistoria.com

www.cinemaperaestudiants.cat

www.cinescola.info

www.cineyvalores.fad.es

www.clasehistoria.es

www.definicionabc.com

www.filmaffinity.com

www.historiaycine.com

www.imdb.es

www.sensacine.com

www.tendencias21.net

www.unmundodecine.com

www.vistamagazine.com

GRAND' RUE

de J. A. BARDEM
GRAND PRIX de la CRITIQUE
INTERNATIONALE, VENISE 1956.



Betsy
BLAIR

JOSE SUAREZ • DORA DOLL • YVES MASSARD

**ANEXO: FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS DE LOS
LARGOMETRAJES ANALIZADOS.**

Surcos



Nacionalidad: España, 1951.

Director: José Antonio Nieves Conde.

Ayudante de dirección: Domingo Pruna.

Segundo ayudante de dirección: José María Ochoa y José Castedo.

Guión técnico: José Antonio Nieves Conde.

Adaptación y diálogos: Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester.

Argumento basado en una idea de Eugenio Montes.

Realizador: José Antonio Nieves Conde.

Jefe de producción: Felipe Gerely y Francisco Madrid.

Ayudante de producción: Pablo Tallavi.

Regidor: Antonio Montoya.

Productora: Atenea Films, S.L.

Director de fotografía: Sebastián Perera.

Segundo operador: Ángel Ampuero.

Ayudante de operador: Manuel Gijón.

Foto-fija: Antonio Ortas.

Decorados: Antonio Labrada.

Realizador de decorados: Francisco Prósper.

Montadora: Margarita Ochoa.

Ayudante de montaje: Amalia Villalba.

Figurinista: Juan Esplandiu.

Muebles y Atrezzo: Vázquez y Mengíbar.

Vestuario: Cornejo.

Maquillaje: Carmen Martín.

Ayudante de maquillaje: Manuel F. Gaitán.

Peluquera: Julita González.

Jefe técnico de sonido: Jaime Torres.

Registro de sonido: Antonio Alonso.

Sistema de sonido: RCA.

Música: Jesús García Leoz.

Canciones: "Cantares de la luna" (de Manuel Mur Oti), "Mantón verbenero" (de José Vega).

Estudios: Sevilla Films.

Laboratorios: Madrid Films.

Intérpretes: Maruja Asquerino ("Pili"), Luis Peña ("el Mellao"), Francisco Arenzana (Pepe), Marisa de Leza (Tonia), Félix Dafauce (Don Roque, "el Chamberlain"), José Prada (Manuel Pérez, el padre), María Francés (la madre), Ricardo Lucía (el hijo, Manolo Pérez), Montserrat Carulla (Rosario), José Guardiola (espectador en el teatro), Carmen Sánchez, Manuel de Juan, Mary Merche, Francisco Bernal, José M^a Martín, José Villasante, Félix Briones, Ramón Elías, Casimiro Hurtado, Chano Conde, Ángel Córdoba, Rafael Calvo Revilla, José Sepúlveda, Pilar Sirvent, Juan Calzadilla, Pedro Peña, Mercedes Sillero, José Granizo, Juanito Gracia, Amparito Renkel, Luisita España, Justo Sans, Maruja Herrero, Pilar Ortega, Rosa Fuster, Aurora Hidalgo, María Esquerdo, Trinidad Ramírez, Isabel Requena, y la colaboración de Marujita Díaz.

35 milímetros.

B/N. Normal.

Duración: 100 minutos.

Censura: "Autorizada sólo para mayores".

Clasificación: "Película de Interés Nacional".

Fecha de comienzo del rodaje: 21 de febrero de 1951.

Fecha de terminación del rodaje: 21 de julio de 1951.

Estrenada el día 12 de noviembre de 1951 en el cine Palacio de la Prensa, en Madrid

(24 días en cartel); y en Barcelona, en el cine Astoria, el 26 de octubre de 1951.

Empresa distribuidora: Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas, S.A. (en 16mm. PAX).

Espectadores: 1160.

Recaudación: 969,76€.

Sinopsis

Una familia campesina (los Pérez) se deja convencer por las ambiciones del hijo mayor que convence al padre para ir a la capital (Madrid) porque allí el dinero se gana sin esfuerzo y la vida es más fácil que en el campo. Este convencimiento arranca a toda la familia de sus raíces para trasladarse a un Madrid urbano y frío, nada que ver con su pasado rural. Para lograr financiar el viaje venden sus tierras, lo que supone una de las primeras humillaciones que padecen con la esperanza de prosperar, ya que existe entre ellos la idea de que "en el campo no hay futuro". Llegan en tren a la Estación del Norte de Madrid con una imagen típica de la época —atuendos de labriegos y animales vivos entre los paquetes y cestas—, el primer contacto con la ciudad es de rechazo por parte de sus habitantes. Su llegada a Madrid se produce en la plaza de Lavapiés.

Para su desgracia comprobarán que la realidad urbana es muy distinta a lo que habían imaginado inicialmente. Pronto aparecen personas que los engañan, los confunden, los

explotan, les ofrecen trabajos precarios, los inducen a la delincuencia, etc. La familia, unida en el pasado, se va descomponiendo tras llegar a la ciudad y sufre un shock intentando aclimatarse a la nueva realidad: "buscar un empleo" en una sociedad en la que encontrar un trabajo no es fácil. El desprecio de los madrileños aparece cuando les muestran que la ciudad ya no soporta más población y que el poco trabajo que queda ven que han de repartirlo con los recién llegados del campo. Pronto sufren hacinamiento en una de las construcciones más populares de Madrid (una corrala) claramente ubicada en la calle del Ave María del barrio de Lavapiés, en Madrid.

La película va narrando escenas de gran dureza en un mundo implacable en el que algunos personajes pierden por completo su autoestima. Los personajes parecen vivir en historias paralelas, algunos de ellos obedecen a estereotipos, como don Roque "el Chamberlain" (Félix Dafauce), que representa el nuevo rico; el "Mellao"; los hijos varones de Rosario: Pepe, que se integra en una banda organizada de delincuentes, y Manolo, que vive en la más estricta pobreza entre casas en ruinas y sin lograr un empleo. La hija de Rosario, Tonia, que va conociendo y relacionándose con los diversos personajes, como el "Mellao" y "el Chamberlain", y que atraída por la riqueza fácil acaba siendo la querida de don Roque, lo que a ojos de su madre es permitido. La familia Pérez, aprendiendo con todos estos problemas cuál es su lugar natural, acaba volviendo al pueblo: lugar que, según la moralina de la película, nunca debieron abandonar. En el guion original, en la escena final, cuando se vuelven al pueblo, Tonia salta en marcha desde el tren para regresar a Madrid (esta escena no aparece ya que se prohibió por la censura).

Calle Mayor



Director: Juan Antonio Bardem.

Nacionalidad: Hispano-francesa.

Producción: Guión P.C. (Madrid) para Suevia Films (Madrid), Play Art (París) e Iberia Films (París).

Año: 1956.

Productores: Cesáreo González y Serge Silverman.

Jefe de producción: Manuel José Goyanes.

Ayudante de producción: Samuel Menkes.

Regidor: Miguel Pérez Marián.

Exteriores: Cuenca, Logroño y Palencia.

Estudios: Chamartín (Madrid).

Laboratorios: Madrid Films.

Sonorización: RCA. Fechas de rodaje: 13 enero a 14 abril de 1956.

Argumento: Juan Antonio Bardem, inspirado en la comedia “La señorita de Trévelez”, de Carlos Arniches (estrenada el 14 diciembre 1916, en el teatro Lara, de Madrid).

Guión: Juan Antonio Bardem.

Fotografía: Michel Kelber, en blanco y negro.

Operador: Mario Pacheco.

Foto fija: Felipe López.

Música: Joseph Kosma e Isidro B. Maiztegui.

Dirección musical: Serge Baudo.

Sonido: Fernando Bernáldez.

Decorados: Enrique Alarcón.

Atrezzo: Mengíbar, Luna y Mateos.

Maquillaje: Carmen Martín González.

Vestuario: Humberto Cornejo.

Peluquería: Dolores Clavel.

Montaje: Margarita Ochoa.

Ayudante montaje: Alfonso Santacana.

Ayudante dirección: José Puyol.

Auxiliar dirección: Marcelo Arroita-Jáuregui.

Script: Carmen Pageo.

Distribuidora en España: Suevia Films-Cesareo González.

Distribuidora en Francia: Les Films Marceau.

Estreno mundial: 6 septiembre 1956, Festival de Venecia.

Estreno en España: 5 diciembre 1956, cine Windsor (Barcelona).

Estreno en Francia: Cine Marbeuf (París).

Longitud: 2701 metros.

Duración: 99 minutos.

Premios: Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI) y Mención de Honor a Betsy Blair en el Festival de Venecia (1956); Cuarto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo (1956); Premio a Betsy Blair, como mejor actriz extranjera en película española, del Círculo de Escritores Cinematográficos (1956); Mejor film del año de la revista “Cinema Nuovo”, de Milán (1956); Premio San Jorge, de Barcelona (1956); Premio a Juan Antonio Bardem, como mejor director español, y a José Suárez, como mejor actor español, por “Calle Mayor”, de la revista “Triunfo”, de Madrid (1957); Premio de la revista “Fotogramas”, de Barcelona (1957); Premio Cantaclaro, de Venezuela (1957); Premio Pluma de Oro, de Austria (1958).

Título inglés: Main Street (también conocida como The Lovemaker)

Título alemán: Hauptstrasse.

Título italiano: Calle Mayor.

Título portugués: Rua Principal.

Intérpretes: Betsy Blair (Isabel), José Suárez (Juan), Yves Massard (Federico), Luis Peña (Luis), Dora Doll (Tonia), Alfonso Goda (El calvo), Manuel Alexandre (Luciano), José Calvo (El doctor), Matilde Muñoz Sampedro (La chacha), René Blancard (Don Tomás), María Gámez (La madre), Lila Kedrova (Pepita), Josefina Serratosa (Doña Obdulia), Julia Delgado Caro (La señora de la procesión), José María Prada (Don Evaristo), Pilar Gómez Ferrer (La señora de la Calle Mayor), Manuel Guitián (El taquillero), Margarita Espinosa (Maruja), Pilar Vela (Encarna), Elisa Méndez (Monja 1ª), Ángeles Bermejo (Monja 2ª), Amelia Orta (Victoria).

Sinopsis

Isabel (Betsy Blair) es una mujer soltera a la que sus vecinos miran mal, porque a sus 35 años aún no ha conseguido casarse. Una de sus costumbres es pasear arriba y debajo de la Calle Mayor de la ciudad, con la esperanza de encontrarse con el hombre de sus sueños, que la seducirá y se casará con ella.

Un día, un grupo de chicos de la ciudad deciden reírse de ella, y hacen que Juan (José Suárez) le declare su amor y le pida matrimonio. El problema es que Juan es un hombre cobarde que no se atreve a confesar que todo es una broma, por lo que consigue que ella se ilusione con la preparación de la boda. La única salida que encontrará Juan para evitar romper el corazón de Isabel será la huida.

Plácido



Director: Luis García Berlanga.

Género: Comedia.

Guión: L. G. Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Colina, José Luis Font.

Productor: Alfredo Matas.

Fotografía: Francisco Sempere.

Montaje: José Antonio Rojo.

Música: Miguel Asins Arbó.

Intérpretes: Casto Sendra "Cassen" (Plácido), José Luis López Vázquez (Gabino), Elvira Quintilla (Emilia), Amelia de la Torre (Sra. de Guzmán), Manuel Alexandre (Julián), José Orjas, Luis Ciges, Julia Caba Alba (Concheta), Amparo Soler Leal, Mari Carmen Yepes (Martita), José María Caffarel, Xan das Bolas, Mario Bustos, Julia Delgado Caro, José Franco, Agustín González, Laura Granados.

Productora: Jet Films.

Premios: Nominada al Oscar en 1961 (Mejor película de habla no inglesa). Nominada a la Palma de Oro (mejor película) en el Festival de Cannes (1962).

País: España.

Año: 1961.

Duración: 85 min.

Sinopsis

En una pequeña ciudad de provincias, un grupo de beatas aficionadas a practicar ostentosamente la caridad organizan una campaña navideña bajo el lema “Siente un pobre a su mesa”. Con el fin de apoyar la iniciativa se busca el patrocinio de una marca de ollas y se invita a un grupo de artistas de segunda fila llegados ex profeso de la capital y recibidos con entusiasmo en la estación de tren. La humanitaria jornada se completa con una colorista cabalgata, una subasta pública de los convidados y una cuidada retransmisión radiofónica.

El encargado de organizar esta fastuosa cadena de eventos es Quintanilla, quien ha contratado para la ocasión a Plácido, un pobre hombre que debe cooperar con el motocarro que acaba de adquirir y aún no ha empezado a pagar. La trepidante actividad en que se ve envuelto Plácido le impide abonar a tiempo la primera letra de la compra del vehículo, que vence esa misma noche. A partir de ese momento, el hombre intenta por todos los medios encontrar una solución a su problema, mientras se ve zarandeado

de un lugar a otro, envuelto en una serie de inesperados incidentes, entre los que destaca uno especialmente embarazoso. Un mendigo sufre una angina de pecho durante la cena, por lo que la comitiva organizadora debe trasladarse al domicilio que lo acoge. Una vez allí, descubren que el moribundo vive en concubinato con otra indigente y deciden improvisar una boda para que la muerte no le sorprenda en pecado, tras la cual el motocarro de Plácido es de nuevo requerido para trasladar al fallecido a la casucha donde malvivía²⁵⁰.

²⁵⁰ Para escuchar la opinión del propio Luis García Berlanga sobre *Plácido*, podemos ver el vídeo inserto en la siguiente web:

<http://www.berlangafilmmuseum.com/filmografia/placido/> (fecha de consulta: 20/10/2015)